20 世纪

中国学术文存

主编/陈平原

A Collection
of the Research Papers
in the 20th Century
of China

湖北教育出版社

王小盾 杨栋/编

词曲研究

策划/漆咏德
责任编辑/漆咏德
平面设计/金钟工作室

A Collection
of the Research Papers
in the 20th Century
of China


ISBN 7-5351-3517-X
9 787535 135179 >
定价：30.00元

20世纪中国学术文存

主编/陈平原

A Collection
of the Research Papers
in the 20th Century
of China

王小盾 杨栋/编

词曲研究

湖北教育出版社

(鄂)新登字 02 号

图书在版编目(CIP)数据

词曲研究/王小盾,杨栋编. —武汉:湖北教育出版社,2003
(20 世纪中国学术文存/陈平原主编)
ISBN 7—5351—3517—X

Ⅰ.词… Ⅱ.①王… ②杨… Ⅲ.①词(文学)-文学研究-中国-文集 ②散曲-文学研究-中国-文集
Ⅳ.I207.2-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2003)第 002005 号

出版 发行:湖北教育出版社
网址:http://www.hbedup.com
武汉市青年路 277 号
邮编:430015 电话:027-83619605
邮购电话:027-83669149

经 销:新 华 书 店
印 刷:文字六〇三厂印刷 (441021·湖北襄樊盛丰路 45 号)
开 本:850mm×1168mm 1/32 5 插页 18.75 印张
版 次:2004 年 1 月第 1 版 2004 年 1 月第 1 次印刷
字 数:464 千字 印数:1—2 000

ISBN 7—5351—3517—X/G·2836 定价:30.00 元

说　明

一、为了弘扬学术、传承文化,我们推出了大型丛书《20世纪中国学术文存》(以下简称为《文存》)。

二、《文存》是一套集多学科、多层次、多卷本而成的20世纪学术研究成果精华库,其每一卷都主要由三部分组成:导论、文选、目录索引,三者互为呼应。

三、《文存》中的"导论"和"目录索引"部分,均按现行的出版标准和规范进行排印。

四、对《文存》中的"文选"部分,需作如下说明:

1. 选文的时间范围:上限为1901年,下限为2000年;

2. 选文的地域范围:涵盖大陆、台湾和港澳地区的原创之作,对国外的原创之作不作统一要求;

3. 对所有入选的作品,一律采取简体横排;

4. 将原载中带有注码的注释统一改为篇末注,对括号内的夹注也进行了版式统一;

5. 对原载中的直接引文进行了版式统一；

6. 对原载中的标点符号(尤其是书名号、引号等)进行了版式统一；

7. 由于入选文章时间跨度大，地域范围广，语言规范不一致，故对其原载文字不进行整体上的统一，也不一一校勘；这样既可以反映学术史的真实，同时也尊重了原文，保持了原貌，从而给读者以一定的历史感。

8. 出于篇幅的考虑，少数长篇论文或论著进入《文存》时采取了节选的方式，并予以注明；节选部分的章节序码也完全依照原载；

9. 由于一些不可克服的原因，对少数经典论文采取了存目的方式。

五、特此说明，敬请广大读者鉴识。



总　序

陈平原

给20世纪中国学术做总结，此举曾被毫不犹豫地断为“狂妄”（因当初对此项工作感兴趣者，多非博学鸿儒）；没想到风云变幻，才几年时间，“学术史”竟成了时尚话题。于是，又有高人出面冷嘲热讽——都什么时代了，还在摆弄那些“老古董”。如此一波三折，宏图尚未真正展开，已被中国学界“消费”得差不多了。其实，学术史研究之回首往事，既倍感痛苦，又进展缓慢，吃力不讨好，难怪其“风声大，雨点小”。对于踌躇满志、正忙着“与国际接轨”的中国学界来说，最响亮的口号，依然是“拿来主义”。

日本学者竹内好在《鲁迅》一书中，对鲁迅“不退却，也不追随”的性格，有如下描述：“他让自己与新时代论辩，由于‘挣扎’而清洗自己，再把清洗后的自己从中脱出身来。”这种夹带着血与泪的“挣扎”，不同于世人之动辄“幡然悔悟”，因其有切肤之痛，步子可能迈得更坚实些。如果不避拉大旗做虎皮之讥，我愿意将此思路移用于今日之学术史研究。表面上属于退一步进两步的策略性选择，而我更看好的，却是其中的自我反省意识。外行只见其指点江山，似乎痛快淋漓；身处其中者，则不无鲁迅“抉心自食”的意味。所谓自省，既针对整个学界，更针对学者本人，这也是我再三说的，对有志于治学术史的人来说，“过程”可能远比“结果”重要。

以“文存”而不是“通史”的方式立说，有便利读者的考虑，但更重要的，还是挑战目前中国学界普遍存在的“好大喜功”、“华而不实”。话越来越多，书越写越厚，可见识却越来越少。与其写一部屡经稀释的百八十万字的“通史”，不如老老实实，讲完自家的点滴体会，引领读者进入某一已相当充盈的“学术角”。这里奉献的每册图书，均包含学术史性质的“导论”、群星闪烁的“文选”，以及相关论著的“索引”三部分。“导论”见史识，“索引”显功夫，“文选”部分则在对先贤表达敬意的同时，为后来者提供阅读及研究的方便。

“导论”的责任，主要不是表彰优秀论文，而是准确勾勒本专题在20世纪中国的兴衰起伏，因而，更像是一部采取特定视角的具体而微的学术史。如此定位，要求研究者不仅有历史感，更应具前瞻性。说到底，论者透视历史的深度，与其展望未来的能力成正比。学术史研究中必不可少的“问题意识”，决定了本丛书的工作目标：既须“史”的深厚，又兼有“论”的新锐。

至于选题的原则，暂时局限在“人文学”，尤其是其中的“中国研究”。所选专题，要求以往的研究成绩显著，思路清晰，而且至今仍能吸引学界的目光。落实到具体操作层面，选题最好是不大不小，不新不旧——太小学术容量有限，太大则无从把握；太旧不能吸引今人目光，太新则没有历史积累。

以“选本”带“综述”的形式，总结20世纪中国学术进程的某一侧面，乃本丛书的基本框架。这么一来，“导论”、“文选”、“索引”三者，呈鼎立之势，互相呼应，缺一不可。相对来说，前后二者定位明确，不会有太大的争议；反而是中间部分难以处理。在同一专题成千上万的论著中，选择最具代表性的寥寥数十则，实非易事；更何况，这些选文除本身的学术价值外，还必须能大略显示学问推进的轨迹。百年文章，本就迭有变迁，再加上选录范围涵盖大陆、台湾和港澳地区的原创之作，如此体式纷纭，若强求一律，必定伤筋动骨。故对所收各文，除进行必要的版式统一（如简体横排、篇末注等）之外，其他

则尽量尊重原文保持原貌，这样既反映了学术史的真实，也能给读者以一定的历史感。

本丛书之兼及“史家眼光”与“选本文化”，要求编纂者将巨大的信息量、准确的历史描述，以及特立独行的学术判断，三者有机地融合在一起。这样的工作，虽不属如今大受推崇的“个人专著”，但借此勾勒出20世纪中国学术史的若干面影，并给后来者的入门提供绝大方便，在我看来，“功莫大焉”。

2001年11月17日于京北西三旗



总序/陈平原 …… 1
导言/王小盾　杨栋 …… 1

人间词话/王国维 …… 64
词选序/胡适 …… 79
论宋词的派别及其分类/胡云翼 …… 85
南宋词之音谱拍眼考/任二北 …… 91
两宋词风转变论/龙榆生 …… 120
惜阴堂汇刻明词记略/赵尊岳 …… 142
论词/缪钺 …… 148
论寄托/詹安泰 …… 159
唐宋词字声之演变/夏承焘 …… 176
历代词学研究述略/唐圭璋 …… 207
苏轼豪放词派的涵义和评价问题/王水照 …… 227
敦煌曲在词学研究上之价值/林玫仪 …… 254
迦陵随笔(两则)/叶嘉莹 …… 288
唐代酒令与词/王昆吾 …… 295
高丽唐乐与北宋词曲/吴熊和 …… 340
词调三类:令、破、慢——释“均(韵断)”/洛地 …… 358
元人的曲子/胡适 …… 379

散曲之研究(节选四节)/任二北 …………………………… 385
论曲绝句/卢前 ……………………………………………… 398
与罗忼烈教授论元曲书
——如何评价元散曲/王季思　罗忼烈 …………………… 415
元曲家二十人资料点滴/门岿 ………………………………… 423
北曲小令与词的分野/隋树森 ………………………………… 436
《全元散曲》曲牌订补/徐沁君 ……………………………… 444
试论元人山水散曲之意境与元代文人之审美趣尚/赵义山
…………………………………………………………………… 459
清代散曲研究中的若干问题/谢伯阳 ………………………… 472
邓玉宾名号、著述小考/宁希元 ……………………………… 489
论散曲学与散曲学史/杨栋 …………………………………… 492
元代无名氏小令主题析探
——以《全元散曲》为范围/范长华 ………………………… 507

20世纪词曲研究论著目录索引 …………………………… 529



导　言

王小盾　杨栋

一、“词曲”和“词曲学”

从作家文学的角度看，中国文学史是以诗、词、曲为主流的历史。在这里，“诗”指的是唐以前产生的以齐言为主要句式的韵文文体，包括《诗经》体、楚辞体、乐府体以及五、七言近体；“词”指的是以长短句为主要体式的特殊格律诗，亦即唐以后产生的依词牌或曲调格式填写的韵文；“曲”则指元明清三代的剧曲和散曲，主要指其中可用于清唱的部分。这些文体代表了传统的学术立场或学术视角。因为它们是作家擅用的文体，所以被看作经典文体，成为历代研究者观察其他文学体裁的出发点和标准。例如和宋以后文人词体裁相近的唐代民间曲子辞，在习惯上也称作“词”；和元明清散曲、小曲体裁相近的唐代通俗歌辞，在习惯上也称作“曲”。所谓“词曲”，事实上是唐以来文人所创作的全部音乐文学作品的代称。

同样，按照学术界的约定俗成，“词曲学”被看作传统国学的一门基本学科，其对象主要是唐宋以降的长短句词和后起的元明清之曲。《四库全书总目·集部》的“词曲类”、刘熙载《艺概》的“词曲概”等，都在这一意义上使用“词曲”一语，因而是兼包二体的。但若追

踪历史,那么可以看到,这个概念所指称的范围往往因人因时因地而有不同;在很多情况下,它指的就是一般意义上的歌曲。例如当宋代人首先使用此语的时候,“词曲”乃指当时的长短句词,与通行的“歌曲”、“歌词”、“曲子”、“诗余”等同义,是词体的一个别名。王应麟《困学纪闻》云:“致堂云:古乐府者,诗之旁行也;词曲者,古乐府之末造也。”胡仔《苕溪渔隐丛话》前集卷五九引《漫叟诗话》云:“余谓词曲亦然。李璟有曲‘手卷真珠上玉钩’,或改为‘珠帘’。”黄升《花庵词选》卷一评李白《菩萨蛮》与《忆秦娥》说:“二词为百代词曲之祖”。这一意义上的“词曲”亦写作“辞曲”。如郑樵《通志》卷四十九《乐略第一·乐府总叙》:“古之诗,今之辞曲也。”

金元之曲继词而起。由于人们多以传统文体为立足点,认为曲为词之变、词为曲之源,又以“归雅”为创作倾向,模仿词风来写作曲辞,故“词曲”又成了曲的代名。杨维桢《周月湖今乐府序》说:“夫词曲本古诗之流。”此处所谓“今乐府”,所谓“词曲”,实指新兴的金元散曲。元朝法律也使用了这个术语。《元史·刑法志三》“大恶”罪云:“诸妄撰词曲,诬人以犯上恶言者,处死。”《刑法志四》“禁令”云:“诸乱制词曲,为讥议者,流。”这里的“词曲”,是连戏曲和说唱都包括在内的。

“词曲”之语,在元人文献中尚不多见,至明代以降却通行起来。无论是散曲作品的序跋、关于曲学的论著、私人笔记、目录学著述,抑或是官方文件,使用此语相当频繁。仅在王骥德《曲律》一书中,“词曲”一词就用了15次以上。由于“曲”也是一个总称,涵盖散曲、戏曲、戏剧等既相关联又不相同的三个层面的事物,故明人所谓“词曲”,大而可以统指南北曲,分而可称三层中的任何一面,而独独排除了长短句的词。用“词曲”专指散曲的例证,见于高儒《百川书志》卷十八集部。此卷包含“歌词”与“词曲”二类,前者所收为宋元明之词,后者所著录皆为元明散曲;而杂剧、传奇则列入史部“野史”类:分别得很是清楚。用“词曲”指称戏曲的例证,则见于王骥德《曲

律》、吕天成《曲品》等，其例甚多，不胜枚举。用“词曲”指称戏剧的例证，在明代还不算多，但朱有燉《诚斋乐府·【正宫白鹤子】〈咏秋景有引〉》有云：“今时但见词曲中有《西厢记》、《黑旋风》等戏谑之编为亵狎，遂一概以郑卫之声目之，岂不冤哉。”这是“词曲”之内涵由戏曲变为戏剧的开端。到清代再变，不少人以词曲偏指戏剧。李渔《闲情偶记》中的“词曲部”，所论“立主脑”、“密针线”、“减头绪”诸项，皆属戏剧创作之法。又黄文旸《曲海总目序》：“乾隆辛丑间，奉旨修改古今词曲……苏州织造进呈词曲，因得尽阅古今杂剧传奇。”袁枚《随园诗话》卷九：“李笠翁词曲尖巧，人多轻之。”陈栋《北泾草堂曲论》：“国初人才蔚出，即词曲名家亦林林焉指不胜屈。必欲于中求出类拔萃，则高莫若东塘，大莫若稗畦。”焦循《易余曲录》：“诗既变为词曲，遂以传奇小说谱而演之，是为乐府杂剧。”这些都是以“词曲”专指戏剧的例子。但与此同时，在清代学者中仍然存在着迥然不同的词曲概念，即在“词曲”的范围中排除掉戏剧，而重新纳入长短句词，使之兼指词、曲二体。例如上文所列《四库全书总目》和《艺概》。《四库全书总目》所谓“曲”，是南北曲的统称；《艺概》所论之“曲”，则偏重于散曲。

清末刘熙载的《艺概》是一部学术名著，对20世纪上半叶修治词曲者颇有影响。尤其是《词曲概》提出了词曲双修原则，云：“未有曲时，词即是曲；即有曲时，曲可悟词。苟曲理未明，词亦恐难独善矣。”这一理论后来被众多曲学名家名著效法实践。这包括王国维所著《宋元戏曲考》和《人间词话》，也包括另一位曲学大师吴梅所著《诗余讲义》、《词学通论》等词论专著：他们同样走了词曲分论而兼治的学术道路。此外，30年代前后任讷(二北、半塘)的《词曲通义》、王易的《词曲史》、卢前的《词曲研究》等，都属于合并词曲而通论的著作。不过，任、卢二书中的“曲”，仅限于散曲；王易所谓“曲”，则包罗散曲、戏曲乃至戏剧——举凡宋杂剧、金院本以及元明清三代之北曲杂剧、南曲传奇甚至连梆子乱弹等地方戏也囊括无遗。王易之

“词曲”,是具有最大包容量的概念。

1949年以后,由于受近代科学分析思维方式的影响,学术界开始把词曲划界而治,从而形成“词学”、“曲学”两门独立的学科。治曲学者虽然不能不溯源于唐宋词,但治词学者一般却不必顾及于曲。词曲各有专家独攻,像世纪初王国维、吴梅这种兼擅于词学和曲学的学者已不多见了。这样一来,“词曲”一语虽然时见使用,但合词学、曲学二体而并治的专著在大陆中国却很少出现了。

总之,作为学术术语的“词曲”一词,具有笼统含混、随意性强的特点。有鉴于此,我们在对20世纪词学、曲学研究成果进行概述之前,特作以上讨论。我们的看法是:作为文体概念,“词曲”指的是中国古代音乐文学的两个特殊种类,即唐宋以降的长短句之词与金元以降的新兴散曲;作为学科概念或研究范围,“词曲”还包括作为词的早期形态的隋唐五代曲子辞。这一意义上的“词”“曲”都是合乐歌词,其合乐方式均为“倚声填词”或曰“以乐生词”。在这一点上,可以把词曲同其他音乐文学品种区别开来——后者是采用“以词生乐”之法或曰就词谱曲之法创作的作品。另外,词曲文学属于诗歌,同是长短句之诗。据此又可以把它同非诗体类的剧曲乃至戏剧区别开来,亦即把词曲之“曲”,严格限于以散曲为主的清唱之曲。本书所总结的,正是以上范围的研究成果。

二、20世纪词学研究概述

(一)“词”的名义

作为一种诗歌体裁,“词”的概念是在宋代以后正式建立起来的。在隋唐五代,“词”的主要涵义是言辞、文辞;尽管也有歌词一义,但其用法仍然和“辞”的名词用法相同。后一种情况见于《送春辞》、《献寿辞》等唐代歌词作品名,也见于“歌词自作别生情”、“莫道

词人唱不真”等诗句。后世称作“词”的那种歌辞,在唐五代乃称作“曲子”。例如敦煌写本中的“曲子《浣溪沙》”、“云谣集杂曲子”。到了宋代,这一称呼渐由“词”代替了。然而,当“词”这一概念产生以后,人们也开始用它称呼唐五代流传下来的“曲子”作品,于是产生了“唐词”这一名称,亦即把唐五代曲子辞和后世文人依谱而作的格律诗统称为“词”。这种倾向到20世纪50年代受到了任半塘(二北)先生的批判。他认为,唐五代人所称之“‘曲子’不但名目和‘词’不同,连性质上二者也迥别:曲子含义的主导部分是音乐性、艺术性、民间性、历史性,都较词所有为强;若改为‘唐词’,只表示一端,词章性较曲子为强而已”。[①]也就是说,以宋词观念去套唐曲子,这种“宋帽唐头”的做法是对唐曲子实质的歪曲。20世纪80年代中期,王昆吾进一步论述了“曲子辞”与“词”的联系和区别,认为二者代表了燕乐歌曲中辞乐关系的两个阶段,曲子意味着一种演唱艺术,词则是曲子一系的文学化的发展。[②]这样就得出了如下一个关于“词”的定义:

> 词是一种以依调填辞为特色创作方法、具特殊格律的诗歌体裁。广义的词包括燕乐曲子辞以及保留了曲子辞的文学特征的作品。从这一意义说,词是由于西域音乐、中原音乐、南方音乐的交融而产生的,它的历史起点在隋代。《乐府诗集》所说的“近代曲辞”、《碧鸡漫志》所说的“今之所谓曲子”、《词源》所说的“长短句”,都是词的早期名称。但通常意义上的词则指一种特殊的作家文学体裁,即文人按调谱所创作的格律诗。作为曲子辞的蜕变形态,它是经过中唐以来文人酒令辞阶段的过渡而到宋代才产生的。因此,严格说来,“词”并不是一个同“曲子辞”相对等的概念;曲子辞是一种俗文学文体,词则是作家文学文体;曲子辞以表演性、音乐性为其本质属性,词则以文学性、格律性为其本质属性。作为上述差别的表现,人们通常不把曲子辞作者当作“词家”来看待,而作为曲子辞主要体式的联章

> 体、作为曲子辞重要组成部分的宗教曲子辞，通常也不纳入词的范围。[③]

上述主张是建立在任半塘"主艺不主文"的一贯立场之上的。"主艺不主文" 实质上是一种重视词的发生形态和历史本质的研究思路。作为现代词学的一大流派，它对词学研究长期以来"主文"的偏向有莫大矫正之功。但是，"主文"毕竟代表了一种创作传统和批评传统。所以，"唐词"这一名义，如果站在宋以后作家文学的立场上，从重视文本和格律的诗学角度看，则仍然是有效的。1999 年，中华书局出版了由曾昭岷、曹济平、王兆鹏、刘尊明编著的《全唐五代词》一书。编辑者在《前言》中表示："词"有很多名称同时并行，宋以后才约定俗成地使用了"词"这一专称。"曲"和"曲子"偏重于音乐艺术一面，是具有"片面性"的名称。因此，应当从五个方面来建立对"词"的本质特征和词学系统的总体认识，即：(一)"词"是一种流动变化的文学艺术形式，宋以后与音乐歌唱相分离而演变成一种具有特殊格律形态的抒情诗体；(二)"词"在唐五代是多种歌辞体裁中的一种特殊形态，到宋代演变为宋词；(三)唐宋词和宋以后的格律诗体在功能和性质上有所区别；(四)唐宋词表现为"依调填词"或"因声度词"，有别于宋以后的按格律谱填词；(五)唐宋词所依之"声""调"，主要是指隋唐新兴音乐——燕乐曲调。这五点论述正确地指出了词的两种形态的区别；但从《全唐五代词》的编辑实践看，它所认同的是和后世词形式相同的那些作品，而不是唐五代各种形式的曲子辞作品，甚至不包括典型的曲子辞作品(因此特别设立"副编"来容纳这种作品)。由此可见，作者之所以要反复强调词的两种形态的区别，目的是取得一种"全面性"，以便把作为后一形态之标志的"词"的名称加诸前一形态——唐五代曲子辞之上；换言之，是希望在"主艺"与"主文"之间取得折衷。这是可以理解的，因为它是对学术史现状的反映。20 世纪词学研究的一大特征，便是"主文"、

“主艺”这两种范式的并存。

(二)关于20世纪词学

“词学”即研究词的学问。它的发展过程是和作为作家文学的词的创作过程同步的。因此,自宋以来即不断有词学著作问世。其中较早出现的是“批评之学”,代表作有杨湜的《古今词话》、胡仔的《苕溪渔隐丛话》,二者均产生在12世纪中期。后来“词话”成为词学著作的专门体裁。在唐圭璋《词话丛编》中,这种以“词话”为名的著作有将近四十种。从宋末元初人张炎的《词源》开始,词学成为以词体为主要对象的“研究之学”。这种专门研究到清代蔚为大国。其中“图谱之学”以万树(1630?—1688)《词律》为代表,“词乐之学”以凌廷堪(1755—1809)《燕乐考原》、方成培《香砚居词麈》(1777)为代表,“词韵之学”以戈载《词林正韵》(1821)为代表,“词史之学”以张宗橚《词林纪事》(1778)为代表。

20世纪是现代词学兴起的阶段。从19世纪末期到20世纪初,这一阶段已经呈现端倪。其中较具代表性的是三个事件:其一是在晚清出现王鹏运(1848—1904)、郑文焯(1856—1918)、朱祖谋(1857—1931)、况周颐(1859—1926)等词学“四大家”,开始像校勘经、史典籍那样校勘词集。王鹏运、朱祖谋合校的《梦窗词集》,于世纪之交,创立了词籍校勘之学。此后朱祖谋编辑《彊村丛书》,进一步奠定了20世纪词学文献学的基础。其二是敦煌曲子辞的发现。这一发现揭示了词的民间根源,使人们的视线逐渐从文人士大夫的身上转移开来,而注意到词作为音乐文学、作为“胡夷里巷之曲”的历史本质。其三是王国维《人间词话》的发表。此书代表了传统词话与西方文艺理论的结合,也标志现代分析方法进入了词学。

除以上事件之外,20世纪词学兴盛的另一个表现是专门词学期刊的产生。这主要是30年代的《词学季刊》、40年代的《同声月刊》和80年代以后的《词学》。《词学季刊》于1933年4月在上海创刊,

由龙榆生主编，编至1936年9月第三卷第三号，因抗日战争爆发而停刊。《同声月刊》于1940年12月在南京创刊，亦由龙榆生主编，编至1945年7月第四卷第三号，亦因政局变动而停刊。《词学》则于1981年11月在上海创刊，由施蛰存主编，至2000年4月编辑出版了十二辑。这三份刊物发表了大量学术论文，大大推动了词学研究。这些刊物的历程证明，20世纪词学发展的节奏是同社会环境相联系的，在上述三个较安定的时期曾出现阶段性的繁荣。

专门词学期刊的出现，也可以说，反映了学术界的一种学科自觉。事实上，1934年，当龙榆生在《词学季刊》第一卷第四号上发表《研究词学之商榷》一文的时候，词学研究的范围便已大致确定。按龙榆生此文所提出的"词学"定义是："推求各曲调表情之缓急悲欢，与词体之渊源流变，乃至各作者利病得失之所由。"可见当时词学研究已注意词调研究（词与音乐之关系的研究）、体制源流研究、作家作品研究等三个方面。这种认识是符合实际的。如果把前文说到的词学文献资料整理包括在内，那么，我们可以从三个角度来认识和总结20世纪词学研究的实践。这三个角度是：作为基础建设的资料整理、作为内容考察的作家作品研究、作为形式考察的体制源流研究。在实践中，词调研究是与体制源流研究紧密结合的，因为它们所关注的都是事物的形式以及由此体现出来的事物的长时段运动。

（三）第一方面：资料整理

20世纪上半叶，词学的主要内容是词学资料的整理。词学曾被看作"辑佚之学"、"校勘之学"、"笺注之学"和"目录之学"。

（1）辑佚

宋元明清之时，词家们已采用辑佚的方法，编有若干词总集和词集丛书，例如宋代的《乐府雅词》（曾慥编）、《草堂诗余》（何士信编）、《花庵词选》（黄升编），明代的《花草粹编》（陈耀文编）、《宋六十

名家词》(毛晋编),清代的《词综》(朱彝尊编)、《历代诗余》(沈辰垣等编)等。这些工作逐渐完善了词学研究的资料基础。王鹏运《四印斋所刻词》以来的辑佚工作,则使这一基础更加扩大。

前面说到朱祖谋所辑的《彊村丛书》。此书初刻于1917年,后续有增补,是当时最称"精审"[④]的词书。它共有260卷,辑有《云谣集》、《尊前集》等唐五代宋金元词总集5种,以及别集168家。它的特点是重视考据:以网罗稀见善本为主,凡已有较好刻本的则不再收录;注意拾遗补阙,收载了吴昌绶《天下同文补遗》、贺铸《东山词补》、曹元忠《宋徽宗词》以及朱氏自己辑补的七种别集。在此书之后,较负盛名的有赵万里《校辑宋金元人词》,1931年印行,收录70家1,500余首作品。此外相类似的词总集有刘毓盘《唐五代宋辽金元名家词集六十种辑》(1925)、林大椿《唐五代词》(1931)、王国维《唐五代二十一家词》(1932)、周泳先《唐宋金元词钩沉》(1937)、陈乃乾《清名家词》(1937)等。

在历代至20世纪初以来诸家辑佚工作的基础上,产生了一部具有集大成意义的作品——唐圭璋《全宋词》。唐氏遍览丁氏八千卷楼所藏善本、足本词集,以及其它子史杂著,用功近30年,于1940年完成此书并交商务印书馆印行。后来王仲闻等人又协助他续作考订补充,使此书达到词家1,330多家、词作19,900多首的规模,于1965年交由中华书局出版。

除此之外,1949年以后,广义的词集编纂工作在敦煌歌辞、历代词、词话等三个方面都有长足的进展。

较早对敦煌曲子辞进行全面整理的作品是王重民《敦煌曲子词集》(商务印书馆,1950年;1956年修订再版)和任二北《敦煌曲校录》(上海文艺联合社,1955年)。前者从32件敦煌写本中校录出162首曲子辞。后者则增校至545首,除曲子外,特别详明了大曲一体;又尊重体裁分类的逻辑一贯性,兼收曲子辞体的宗教歌辞。到70年代以后,有饶宗颐、戴密微(Paul Demieville)所编的《敦煌曲》(法国国家

科研中心,1971年)和林玫仪所编的《敦煌曲子词斠证初编》(台北东大股份有限公司,1986年)。二书都在细致校勘敦煌写卷的基础上,对《敦煌曲子词集》有重要增补。到1987年,上海古籍出版社出版了任半塘的《敦煌歌辞总编》。此书共七卷,收录敦煌歌辞1,300余首。除大曲外,它将敦煌杂曲歌辞分为只曲、普通联章、重句联章、定格联章、长篇定格联章等类别,因而成为录辞范围最广、对传统词观念冲击最大的一部敦煌歌辞集。

历代词集的编纂工作盛行于20世纪上半叶。例如林大椿编有《唐五代词》,录词1,148首;唐圭璋编有《全金元词》,依《全宋词》体例,录词7,293首;赵尊岳编有《明词汇刊》,共收明代词集268种;叶恭绰编有《全清词钞》,录词8,260余首。20世纪最后20年,除张璋、黄畬的《全唐五代词》以外,出现了两种风格较新鲜的总集。一是以域外词为对象的《域外词选》。此书由夏承焘等人编纂,1981年出版,收录日本、朝鲜、越南、波斯11位古代词人近200首作品。二是以燕乐歌辞为对象的《隋唐五代燕乐杂言歌辞集》。此书由任半塘、王昆吾编纂,1990年出版,收录性质明确的杂言歌辞2,841首、性质待考的杂言歌辞724首,并附《声诗集》和《佚人佚辞纪要》。后一书注重曲调及音乐文学体裁的辨别,为从音乐文化学角度研究词体发生过程提供了一宗比较完整的资料。

词话方面的辑佚汇编工作仍以唐圭璋贡献最大。他编辑的《词话丛编》,1934年初版时收作品61种,1986年由中华书局新版时又增加24种。类似的作品有施蛰存、陈如江的《宋元词话》(上海书店出版社,1999年)、施蛰存的《词籍序跋萃编》等,可以看作对《词话丛编》的补充。钟振振的工作则具有后来转精的意义。除掉对宋代词人词作进行系统考据之外,他参加编撰了《历代词纪事会评丛书》。此书达500万字以上规模,具有鲜明的学术性和系统性。

(2)校勘

校词在传统校勘学中是有特殊地位的。王鹏运《四印斋所刻

词》曾说:“夫校词之难易,有与他书异者。词最晚出,其托体也卑。又句有定字,字有定声,不难按图而索。但得孤证,即可据依,此其易也。然其为文也,精微要眇,往往片辞悬解,相饷在语言文字之外,其非寻行数墨所能得其端倪者,此其难也。”1899年,王鹏运又在校勘《梦窗词》的过程中定下了正误、校异、补脱、存疑、删复等“校词五例”。这五项义例为20世纪的词集校勘工作确立了规范。此后数十年,遂亦产生了一批高质量的词集校勘成果。除《彊村丛书》外,总集类有朱居易《毛刻宋六十家词勘误》(中华书局,1936年)。该书据毛校本、影宋本及其它精刊、精钞本来校勘毛晋汲古阁刻《六十家词》,用力深细,被叶恭绰称为“毛氏之功臣”。别集类则有李一氓《花间集》校本(1958,附有版本源流考);有多种《南唐二主词》校本,包括1909年王国维校补旧钞《南词》本、1920年刘毓盘校辑《南唐二主词》本、1936年唐圭璋《南唐二主词汇笺》本、1957年王仲闻《南唐二主词校订》本、1958年詹安泰《李璟李煜词》;又有郑叔问、黄侃、汪东、杨铁夫、吴则虞、蒋哲伦等人的《清真词》校本。此外有薛瑞生校注《乐章集》本(1994),该书包括“柳永词辑佚”、“版本述略”等篇目。这类校勘范围很广,且往往与辑佚工作、笺注工作同时进行。

由于新资料的发现,在20世纪词学研究中还出现了一种新的校勘学门类——敦煌歌辞校勘。

敦煌歌辞校勘在技术上十分复杂。它面临这样两个新问题:一是在写卷发现后,因收藏、传写过程所导致的版本、文字问题;二是作为手抄本,因古代书手“讹火”而导致的种种错误。所以,它本质上不属于古典校勘学(同印刷术相联系),而属于俗文学校勘学(同手抄本相联系)。这项工作先后有许多人参预。1940年以前,产生了罗振玉《敦煌零拾》(1924)、刘复《敦煌掇琐》(1930)、龙沐勋《彊村遗书·云谣集》(1932)、卢前《敦煌文钞》、周泳先《敦煌词掇》(1935)、郑振铎《云谣集杂曲子》(1936)、孙望《云谣集杂曲子》(1936)等著作;1940年以后,有冒广生《新斠云谣杂曲子》(1941)、唐圭璋《敦煌唐词

校释》(1943,1973年补校)、蒋礼鸿《敦煌词初校》、《敦煌词校议》(1962)、潘重规《敦煌云谣集杂曲子新书》(1976)等著作;此外有前文说到的王重民、任半塘、饶宗颐、林玫仪等人的著作。其中用力最深的是任半塘的《敦煌歌辞总编》。

在敦煌歌辞中,最为世人关注的是被称为"倚声椎轮大辂"的《云谣集杂曲子》。从它被发现起,人们就把它看作居《花间集》之前的中国第一部"词的总集"。1923至1924年,王国维、罗振玉、朱祖谋分别从日本、法国、英国方面获得一部分作品,在《唐写本〈云谣集杂曲子〉跋》、《敦煌零拾》、《彊村丛书》中作了介绍。1930至1932年,刘复在巴黎辑得《云谣集》作品"十四首";龙沐勋又将《彊村丛书》本之"十八首"同刘复本缀合去重,得三十首,刻入《彊村遗书》[5]。从此以后,《云谣集》研究由辑刻阶段进入校勘阶段。按任半塘先生的说法,校勘阶段的问题主要有四端:第一端是"写本性质务明,异文入校宜广",亦即认为罗振玉本实为三本《云谣》之一本,须校以另外两本。第二端是"重视格调,字句、片迭、章解,皆有所准",即主张重新划分《天仙子》、《喜秋天》的章解,确定《云谣集》的作品为33首。第三端是"方音虚实",即利用方音以订讹字、验时代。第四端是细致系年,即一一分求作品的创调时代、作词时代、选集时代和写本时代,亦一一分求作品中每组联章的时代和每首单辞的时代。这样一来,任先生便就《云谣集》作辞时代提出了"盛唐"说,并因此同香港饶宗颐、台湾潘重规等学者展开了激烈争论。

(3)编年和笺注

编年和笺注是作家作品研究的基础,在具体的资料工作与综合性的理论、批评工作之间架设了桥梁,因此是20世纪词学研究的重要方面。

编年工作包括年谱、年表、系年等项目,是知人论世的前提。20世纪初,王国维著《清真先生遗事》,为此立下了成规。自20年代起,夏承焘开始编写唐宋词人年谱,订其计划为:"词人年谱各大家,须

先作一篇事辑，世系、交游、著述，皆入事辑中。"他先后编写了吴文英、韦庄、冯延巳、南唐二主、张先、二晏、贺铸、周密、温庭筠、姜夔等10种年谱，在《词学季刊》上陆续发表，后于1955年结集为《唐宋词人年谱》一书。而其遗著《词林系年》，据说资料更加浩瀚，尚待整理出版。[6]80年代以后，年谱成为一种重要的著述体裁，产生了黄墨谷《李易安居士年谱》、王兆鹏《两宋词人年谱》、《张元幹年谱》、严杰《欧阳修年谱》、孔凡礼《苏轼年谱》、郑永晓《黄庭坚年谱》、白敦仁《陈与义年谱》、程章灿《刘克庄年谱》、蔡义江等《辛弃疾年谱》、杨海明《张炎年表》等成果。

编年工作要处理大量作品资料，因此产生了编年、笺注合为一体之书。这类著作按时间先后排列作品，并在笺注中对各词的创作时间加以考证，具有较高的史学价值。唐圭璋出版于1936年的《南唐二主词汇笺》，在完善词集笺注的编年体制方面具有代表意义。稍后有邓广铭的《稼轩词编年笺注》和夏承焘的《姜白石词编年笺注》。前书完成于1939年，1957年由古典文学出版社出版，具有重视历史典实的特点；后书1958年由中华书局上海编辑所出版，重视发明词作本事及寓意，又用力考释词的音律：它们分别是史学家、词学家笺注工作的代表。

这一时期其它的笺注书还有：李冰若《花间集评注》（开明书店，1935年）、蔡嵩云《乐府指迷笺释》（中华书局，1948年）、唐圭璋《宋词三百首笺注》（中华书局上海编辑所，1958年）、龙沐勋《东坡乐府笺》（上海商务印书馆，1958年）、王仲闻《李清照集校注》（人民文学出版社，1979年）、姜亮夫《词选笺注·续词选笺注》（台北广文书局，1980年）、姜书阁《龙川词笺注》（人民文学出版社，1980年）、刘金城《韦庄词校注》（中国社会科学出版社，1981年）、夏承焘、吴熊和《放翁词编年笺注》（上海古籍出版社，1981年）、杨世明《淮海词笺注》（四川人民出版社，1984年）、徐培均《淮海居士长短句》（上海古籍出版社，1985年）、黄畬《欧阳修词笺注》（中华书局，1986年）、华连圃《花间集

注》(中州古籍出版社,1993年)、宛敏灏《张孝祥词笺校》(黄山出版社,1993年)、王沛霖等《酒边词笺注》(江西人民出版社,1994年)、黄畬《山中白云词笺》(浙江古籍出版社,1994年)、吴熊和、沈松勤《张先集编年校注》(浙江古籍出版社,1996年)等。

(4)目录

在辑佚、校勘、笺注编年工作中实际上已包含了版本目录方面的内容,可以说,版本目录研究是辑佚和校勘工作的前提。但随着词学学科的完善,版本目录研究也成为独立的工作。例如1937年,赵尊岳在汇刻明词的同时著有《明词提要》;1940年,唐圭璋在《金陵学报》发表了《宋词版本考》一文;1963年,饶宗颐在香港出版《词籍考》,著录各类词集369种;1993年,黄文吉在台湾编成《词学研究书目(1912—1992)》,由文津出版社出版;1996年,台湾中央研究院文哲所研究员林玫仪又编成更完备的《词学论著总目(1901—1992)》一书,收录中外词学资料24,989条。这些著作代表了20世纪词籍版本目录之学的成就,同时也进一步奠定了词学研究的基础。

从80年代以来,有两种新的工具书进入了词学界。一是术语工具书,施蛰存的《词学名词释义》(中华书局,1988年)是其代表。此书对"换头"、"过片"、"双调"、"重头"等常用而定义含混的词学术语作了详细考证,富有学术价值。二是专科辞典,包括《唐宋词百科辞典》、《宋词大辞典》、《全宋词典故辞典》、《唐宋词常见词辞典》、《词学研究年鉴》和各种鉴赏辞典。其中最具学术性的是1996年由浙江教育出版社出版的《中国词学大辞典》。此书由马兴荣、吴熊和、曹济平主编,包括概念术语、词人、风格流派、词集、论著、词乐、词韵等十一个部类,收录词学条目7200条,对20世纪词学研究成果作了较全面的总结。另外,90年代,随着科学技术的发展,产生了计算机技术同词学文献检索相结合的成果。例如南京师范大学研制的《全宋金元词》检索系统、朱崇才研制的《词学计算机专家系统》。可以相信,既然工具可以改变物质世界,那么,它也将积极地冲击未来的

词学。

(四)第二方面:作家作品研究

词学领域的作家作品研究又称“词学批评”。从论著数量的角度看,是历代词学最重要的组成部分。它随着词的兴起而产生,因而具有两种天然的品格:一是同创作实践相联系,二是依附于它种批评理论(诗论、文论、书论、画论等)而存在。词学批评的传统体裁即反映了这两种品格。这些体裁颇具应用性,包括同诗话相对应的“词话”,同论诗诗相对应的“论词绝句”,同诗选、文选相对应的“词选”,以及可供多种批评理论交叉使用的“谈片”——序跋、札记、书信等著述体裁。以下几个例子很能说明词学批评同诗学批评的关联:第一部文人词集《花间集》是对徐陵所编诗集《玉台新咏》的模仿,第一部词话专著《时贤本事曲子集》是对孟棨所编诗话专著《本事诗》的模仿,明代杨慎等人的《词品》则模仿钟嵘《诗品》而编成。这样一来,当20世纪词学开始起步的时候,它所面临的传统就包括两部分内容:一是前代的词学批评,二是前代的诗学批评和散文批评。20世纪词学的构造者,因此也由两部分人组成:一是关于词学的专门批评家和研究者,二是来自相关学科的学者。最近有人在回顾20世纪词学的时候,主张对词学队伍作“体制内”、“体制外”二分。这种分类的意义是提示了认识词学发展的一个角度。因为在事实上,词学研究者和其它文学部门的研究者一样,既有兴趣偏于艺术的人,也有兴趣偏于历史的人。前一类人往往是词学专家,他们重视词的创作和鉴赏,同传统词学有更密切的关联,因此也构成词学研究的主流;而后一类人则是非专门的词学家,他们把词看作一种历史存在,看作跨学科研究的对象,往往给词学研究带来新鲜的视野和思路,由此推动词学的演进。

20世纪词学的另一个特点是:由于西方文化的作用,它渐渐成为一个现代学科。这种作用既体现为西方文学思潮的直接影响,也

体现为因西方文化而改变的社会环境的影响。20世纪词学的阶段性发展,可以由此理解为传统和新变的互动。从时间角度看,它包括(一)改变旧传统、(二)形成新传统、(三)建设独立学科等三个阶段;从空间角度看,它包括(一)中国内地词学、(二)台港澳和其它地区词学等两个组成部分。由于资料方面的缘故,以下主要介绍中国内地词学。

(1)改变旧传统

20世纪初期的词学基本沿用传统的批评方式。通常意义上的传统,一方面指的是文献整理工作,即古来的目录、版本、校勘之学;另一方面也指较为直观、简洁的批评方式,即前文所说的词话、论词绝句、谈片、词选等著述方式。后一种方式曾经在词学界长期存在。在30年代以前,词学批评基本上是以词话、评点、序跋、词选方式进行的。这种著作有王国维《人间词话》、郑文焯《大鹤山人词话》、况周颐《蕙风词话》、周曾锦《卧庐词话》、冒广生《小山吾亭词话》、夏敬观《忍古楼词话》、王闿运《湘绮楼评词》、梁启超《饮冰室评词》、朱祖谋《彊村老人评词》、陈洵《海绡翁说词》,以及胡适《词选》、朱祖谋《宋词三百首》等。另外,论文形式产生之后,人们仍然在使用传统的著述方式。例如夏承焘、叶嘉莹、缪钺等词学家采用了以绝句论词的形式[7]。

一般来说,传统的批评形式是和传统的文学思维相联系的,具有注重感悟的特点。晚清四大家的著作即是这方面的代表。其中影响最大的是况周颐在晚年删定的《蕙风词话》。此书标举"重"、"拙"、"大"三个审美要求,主张作词要讲究气格的"沉着"、神韵的"凝重"和骨气的"清空""骚雅",又主张作词要学两宋,于体格、神致间追求宋词的精神风貌。从近处讲,这一说法秉自年岁较长的王鹏运;从远处看,它是同清代经世致用的思潮相联系的。因此,尽管它曲折地传达了词学家对时世政局的感应,但它的论述方法和基本思想都与古代诗论一致,仍属于古典词论。不过,这一时期却有另外

两个人在传统的著述形式中注入了新内容,造成学术的新变。这就是写作《人间词话》的王国维(1877—1927)和编辑《词选》的胡适(1891—1962)。

《人间词话》是王国维青年时代的著作。此书于1910年定稿为64则,在《国粹学报》上陆续发表;之后陆续有人增补,至今达到142则[8]。由于作者早年接受过叔本华及德国哲学、美学传统的影响,故此书非常自然地将西方美学的观念带入了传统学科。钱钟书《谈艺录》曾称它"时时流露西学义谛,庶几水中之盐味,而非眼里之金屑"。比如书中所云"无我之境,人惟于静中得之;有我之境,于由动之静时得之。故一优美,一宏壮也"云云,其中"优美"、"宏壮"之说即来自德国美学。又如所谓"有造境,有写境,此理想与写实二派之所由分。然二者颇难分别,因大诗人所造之境,必合乎自然,所写之境,亦必邻于理想故也"云云,分"境界"为理想与写实二种,亦是德国美学的方式。但王氏所倡言的"境界",却是在中国传统文论中提炼出来的一个审美范畴,切合民族文化心理和审美观念,对中国文学现象具有相当大的解释力。因此,表面上看,《人间词话》因袭了词话这种传统形式;但在实质上,它却改变了词话旧有的"助闲谈"、"资考证"的性质,而孕育了一个涉及艺术本质、创作方法、批评模式的新理论体系。

王国维倡言的"境界"理论,同时也改变了传统的论词取向。比如所谓"词以境界为最上,有境界则自成高格,自有名句,五代北宋之词所以独绝者在此",便一反晚清词坛之风气,对周邦彦、姜夔、吴文英、张炎等技巧派作家提出了批评。不过,在另一些著作中,王国维对这种重"境界"、轻技巧的词学理论有所补充。比如《人间词话》评论周邦彦"创调之才多,创意之才少";而同年所著《清真先生遗事》则对周邦彦事迹考证颇勤,云"词中老杜,则非先生不可"。这是因为:在"境界"之外,王氏还确立了一个能够更大地包容中国传统审美观的美学概念——"古雅"。他在《古雅之在美学上之位置》一

文(1907年作)中说:"优美之形式使人心和平,古雅之形式使人心休息,故亦可谓之低度之优美。宏壮之形式常以不可抵抗之势力唤起人钦仰之情,古雅之形式则以不习于世俗之耳目故,而唤起一种之惊讶,惊讶者钦仰之情之初步,故虽谓古雅为低度之宏壮亦无不可也。""南丰之于文不必工于苏王,姜夔之于词且远逊于欧秦,而后人亦嗜之者,以雅故也。"这样一来,传统中强调承袭、模仿、技巧、游戏的审美倾向,例如为《人间词话》所诟病的周、姜、吴、张等,亦可因"古雅"这种美的形式而与"宏壮"、"优美"并列,获得价值上的肯定。

同王国维相比,以"白话"为理论标志的胡适,则具有更鲜明的"新文学"立场和时代色彩。1927年,胡适出版《词选》,在自序中表明了作为其文学革命学说一部分的词学观,指出"文学的新方式都是出于民间的",文人的参加既可使"浅薄的内容变丰富"、"幼稚的技巧变高明"、"平凡的意境变高超",也会因陈陈相因而导致这些形式的消亡。他将词史分为三个大阶段:一是晚唐至元初,为词的自然演变时期或曰词的"本身"的历史;二是元至明清之际,为曲子时期或曰词的"替身"的历史;三是清初以后,为模仿填词的时期或曰词的"鬼"的历史。而第一阶段又包括"歌者的词"、"诗人的词"、"词匠的词"等三个小段落。他用自然真率、浅显易懂作为价值评判的标准。因此,他推崇北宋欧阳修、柳永、秦观、黄庭坚的"俚语词",认为这些作品"差不多可说是纯粹的白话韵文";推崇苏轼、辛弃疾,认为"他们不管能歌不能歌,也不管协律不协律,他们只是用词体作新诗";而认为王沂孙"不足取","咏物诸词,至多不过是晦涩灯谜,没有文学的价值",认为"近年的词人多中梦窗之毒,没有情感,没有意境,只在套语和古典中讨生活"。

胡适的理论发生了很大影响。龙榆生《论贺方回词质胡适之先生》一文说:"自胡适之先生《词选》出,而中等学校学生始稍稍注意于词,学校中之教授词学者,亦几全奉此书为圭臬;其权威之大,殆驾任何《词选》而上之。"这应当是时势所使然。因为胡适《词选》既

意味着词学批评主体的大众化,也意味着一种重视历史进化的文学观。在20世纪中国,这是两种最重要的文学思潮。此后产生的一系列词史或文学史著作,例如胡云翼所著的《中国词史略》(1933)、《中国词史大纲》(1933),以及冯沅君、陆侃如所著的《中国诗史》(1931)、郑振铎所著的《插图本中国文学史》(1932)、薛砺若所著的《宋词通论》(1937),都具有鲜明的平民倾向和进化论色彩。

(2)形成新传统

胡适所代表的通俗化文学思潮,对于20世纪词学的意义并不止于理论层面;它更多地影响了学科发展的现实。因为按照传统的文学观,词是"诗余",是"艳科",是卑于诗、文,不入大雅之堂的文学体裁。只有打破传统的雅俗观,词体的地位才能得到真正提升。也就是说,这一思潮富于实践性。历史事实也正是这样:当近代科学传入中国,报刊和平装书成为新的文学传播方式之时,文学便势不可挡地同白话文运动相结合,走上通俗化、大众化的道路。这种情况造成了新的学术环境和学术条件,使新的词学传统呼之欲出。稍晚于王国维、胡适的龙榆生、夏承焘、唐圭璋、任二北、王易等人,便担当了建设词学新格局的使命。

王易(1889—?)字晓湘,号简庵,江西南昌人。曾任南京中央大学等校教授,又任江西通志局编纂。代表作有《乐府通论》和《词曲史》(1932)。后者被誉为"专科文学史之创举"。此书分十章:第一章为"明义",立词曲之定义;第二章至第四章为"溯源"、"具体"、"衍流",论述自汉魏乐府至唐宋词的发展轨迹,阐明"文学史"观;第五章为"析派",分论宋金诸词家,评析作家作品;第六章为"构律",从声律方面研究词体;第七章至第十章为"启变"、"入病"、"振衰"、"测运",历述宋、金、元、明、清直至现代词曲的发展。全书按年代先后叙述词的历史,有条不紊,代表了现代著作形式与词学研究的结合。因此,虽然全书各部分的单独论点与旧式批评无甚差别,但它的篇章结构,却创造了一种新的词史模式。

龙榆生(1902—1966)名沐勋,别号忍寒居士、风雨龙吟室主,江西万载人。曾任教于广州中山大学、上海音乐学院等学校。1928年,他进入暨南大学中文系,四年后接任系主任。在此期间,师承朱祖谋,建立词学研究室,积极从事词学活动,以青年学者的身分成为词坛主将。他的学术贡献大略有三:一、创办《词学季刊》、《同声月刊》两种大型词学研究刊物,协助出版《彊村丛书》,为20世纪词学发展奠定了基础。二、编写《唐宋名家词选》、《近三百年名家词选》等大学讲义,培养了大批词学人才。三、编著《中国韵文史》、《音韵学》、《词曲概论》、《词学十讲》、《唐宋词格律》、《唐宋诗学概论》等一系列著作,把词学研究同诗学研究、汉语音韵学研究、古代音乐史研究结合起来,从而建立了20世纪词学的基本框架,同时也发展了对词体作全面的历史考察的研究方法。

在20世纪词学界,龙榆生是最重要的一个人物。他不仅穷尽毕生精力来治理词学,不仅以《南唐二主词叙论》、《苏辛词派之渊源流变》、《清真词叙论》、《漱玉词叙论》等论文倡导了一种综合历史学、社会学、艺术学知识来进行作家批评的方法,而且集中力量揭示词的本质,成为建设词学新传统的中坚。例如在《词体之演进》、《谈谈词的艺术特征》、《研究词学之商榷》、《论平仄四声》、《论词谱》、《论四声阴阳》等论文中,他通过对词的起源、词的发展阶段、词与音乐的关系等问题的考察,论证了词的音乐性质和历史形态,指出词是一种依附唐、宋以来新兴曲调而存在的新体抒情诗,是音乐语言和文学语言紧密结合的特种艺术形式;认为词的发生和发展,由诗的附庸而蔚为大国,和乐曲结下了不解之缘;认为词的声情与文辞具有天然默契关系,即便"不复能歌"的词作品,在其内部结构中仍然有音乐内涵存在。他的研究在胡适等人的基础上大大推进了一步,即注重更为客观而深刻的历史解释。例如在《研究词学之商榷》一文中,他强调了"批评之学"的全面性、客观性品质,曰:

胡氏尝自称有"历史癖",而自信力太强,往往偏重"主观",而忽略"客观"条件。其所谓"歌者之词"及"诗人之词",且不具论。其所诋为"词匠"之作,举姜夔、史达祖、吴文英、张炎诸家,谓其"重音律而不重内容"。殊不知南渡以来,歌词本分二派:姜吴一派,趋于醇雅,其失固有过于艰深晦涩者。而自靖康之乱,歌谱散亡,倚声填词,失其凭藉。于是一二知音之士,乃思所以振兴坠绪,重被声歌,而音律之考求,渐成专门之学。……南宋姜、张一派之注重音律,而又力求醇雅,实由其环境所造成。所制之词,一以供士大夫之欣赏,"重音律"则有之,而"不重内容",则胡氏殆未深究诸家词集耳。

从表面上看,这段话与"传统派"之推举吴文英诸人如出一辙;但究其实质,他却是在追求一种具有历史深度和充分解释力的批评。这一批评是超越了主观感受的。从这一点看,他不仅有别于旧的词学传统,而且和初期白话派词学理论拉开了距离。

与龙榆生同时,词学界还活跃了夏承焘、唐圭璋、任二北等人物。他们年寿更长,影响更为深远,实际上跨越了两个学术阶段。

夏承焘(1900—1986)字瞿禅,浙江温州人。1930年,由龙榆生介绍结识朱祖谋,从此走上研究词学的道路。1933年《词学季刊》创刊,他和龙榆生每期发表文章,成为刊物的支柱。除十种年谱以外,其时最精彩的成果是《白石歌曲旁谱辨》、《唐宋词字声之演变》等词乐、词律考订之作。后一文以具体词例证实:温庭筠已分平仄,晏殊渐辨去声,柳永分上去入,周邦彦用四声,南宋诸家拘泥四声,宋末词家辨五音分阴阳——于是从声律角度确定了词史发展的基本线索。1949年以后,夏氏词学转入作家批评。尽管不免于当时"民主性"、"封建性"二分的批评模式,但他所作诸文仍然表现了重考据、重声律的特点。例如《李清照词的艺术特色》一文考察《声声慢》词舌齿两声交加重叠的手法,从音律声调角度揭示了李清照词的特

色。这种结合艺术形式进行的文学批评，是 20 世纪词学传统的重要组成部分。

唐圭璋(1901—1990)字季特，出生于南京。1922 年入东南大学，师承于吴梅，从此以全力研究词学。他的突出贡献是以一人之力编纂了宋、金、元三朝词和《词话丛编》，为词作品研究、词论研究提供了基本资料；作为这些工作的理论总结，又著有《词学论丛》、《宋词纪事》、《宋词四考》等二十几种专著。其词学具有明显的体系性和实证风格，即同时关注词体、词作、词人、词史、词论、词学史等六个方面，[9]以文献考据为诸种批评方法的基础。例如在词人研究方面，唐氏编写了一千多家宋词人小传，以及《南唐二主年表》(1936)、《李后主评传》(1934)、《姜白石评传》(1943)、《纳兰容若评传》(1944)等论文，乃以知人论世为基本方法。又如在词史研究方面，唐氏作有《两宋词人时代先后考》(1935)、《两宋词人占籍考》(1943)等，"以觇一代词风之盛及一地词风之盛"[10]，亦即以考据为手段，结合时间、空间两种维度来考察词的发展流变。通过文献工作提出问题，联系历史背景进行词学批评，这是 20 世纪词学的又一特色。

以上诸位学者，曾被视为"传统派"，而与王国维代表的新文艺学、胡适代表的"词选派"相区别。这种区分有一定道理，因为龙榆生确实批评过胡适，唐圭璋确实批评过王国维的《人间词话》[11]，而这些学者都像旧学者那样重视资料整理。不过从本质上说，这一时期的新创造是旧词学远远不能范围的。这不仅表现为上述学者的学术整体意识，不仅表现为他们对历史过程的深入追求，而且表现在他们的思维方式和表述方式之上。龙榆生和夏承焘一直注意兼用归纳法和逻辑分析方法撰写深刻明晰的学术论文，任二北重视形式研究和事物关系研究，而薛砺若发表于 1937 年的《宋词通论》则表现出鲜明的现代意识。按薛氏之书凡七编，第一编为"总论"，其余六编讨论宋词的六期。总论注意采用社会分析、心理分析的方法对宋词作"横断的鸟瞰和分剖"，且在比较两宋词风异同之时采用了时代

背景、艺术风尚、“应歌”“应社”两大主流等三种新角度；其它各编则以“明确的史的概念”探寻宋词“流变演进”的历史轨迹，尤其注意把文体发展、大作家的影响和时代转变相沟通、相融合。因此可以说，在这一时期，词学实现了它的现代化——新史学与新文艺学的成功结合。

(3)建设独立学科

20世纪是现代学科体系得以形成的时代。从欧阳炯《花间集序》(940年)开始的中国词学研究亦逐渐成为一个独立的学科。在这一过程中，以上几位词学家作出了巨大的贡献。因为他们既是承前启后的人物，又是全力从事词学研究的人物——按王兆鹏的说法，是“专”(专一)、“精”(精深)、“大”(解决系列性、全局性问题)的人物[12]。由于他们继承和发扬了传统，词学学科所特有的对象与方法才得以确立；由于他们作为专门家进入词学，这个学科才保持了稳定的规模。这些学者可以称作20世纪词学的中流砥柱。如果没有他们，那么，在这个动荡的年代，词学学科很可能已经覆灭。

不过，词学批评的每一步发展，都不能免于社会政治及其思潮的影响。1949年至1978年，在唯物主义、一分为二、阶级斗争等哲学理论和政治理论的指导下，词学批评强调思想内容和风格的区分，问题和方法都比较单一。豪放与婉约成为评判作家的基本标准，以辛弃疾为代表的豪放派词得到特别的推崇。这一倾向可以说在胡适等人的词学观中已有萌芽，例如在30年代，胡云翼曾将词分为女性的词和男性的词两种，并将词风分为凄婉绰约与豪放悲壮两类。但由于时势的推助，风格二分之论在五六十年代最为风行。这一理论的代表作——胡云翼编写的《宋词选》，即出版于1962年。而且，在五六十年代，“民主性”、“民族性”、“儒法斗争”等政治概念都影响到对作家作品的评判。例如曾分别于1955年和1959年展开的对李煜词和李清照词的大讨论，就是主要从阶级性、民族性两方面着手的；而辛弃疾的被推崇，乃直接关联于其词作中表现出来的民族感

情。即使主要采用传统考据学方法治理词学的研究者,也受到了时尚的冲击。夏承焘先生曾说到当时通常采用的治学方法:"以资料作底子,以旧时诗话、词话镶边","从今天的社会要求和思想高度揭示其局限"。[13]由于以上种种原因,这段时间较具学术价值的词学著作数量不多;除词集校注外,主要有词学家以往成果的结集,例如夏承焘《唐宋词论丛》(1956)、唐圭璋《宋词四考》(1959),以及从音乐角度对作家作品的研究,例如丘琼荪《白石道人歌曲通考》(1956)、杨荫浏等《宋姜白石创作歌曲研究》(1957)。

但五六十年代对于词学发展仍然是有建设性意义的,这意义主要体现在人才培养方面。在高等教育完成初步布局的同时,词学也纷纷进入大学课堂。20世纪后期各高校的词学研究中坚,开始接受学术薪火的传递。这样一来,当改革开放的政治局面出现之时,大陆学者的研究便迅速赶上台湾等地区,呈现出多元化的局面。各个历史时代、各种艺术流派的词家都得到了重视;研究与教学相结合,在苏州大学、杭州大学(今浙江大学)、华东师范大学、南京师范大学以及武汉、北京、成都等地建立起以词学为专业方向的学术人才培养基地。这一时期的词学著作也往往有联系于高校教学的特点,大都是词选和词学概论著作,例如俞平伯《唐宋词选释》(1979)、沈祖棻《宋词赏析》(1980)、刘逸生《宋词小札》(1980)、唐圭璋《唐宋词简释》(1981)、夏承焘《读词常识》(1981)、刘永济《词论》(1981)、吴熊和《唐宋词通论》(1985)、陶尔夫《北宋词坛》(1986)、詹安泰《宋词研究》(1987)[14]、宛敏灏《词学概论》(1987)、杨海明《唐宋词史》(1987)、马兴荣《词学综论》(1989)、谢桃枋《宋词概论》(1992)。其中影响较大的是俞平伯《唐宋词选释》、吴熊和《唐宋词通论》和杨海明《唐宋词史》。吴氏之书分词源、词体、词调、词派、词论、词籍、词学等七章立论,并从词调形成与演变的角度探讨了词体的起源;杨氏之书把"心灵史"、"文化史"的观照点带入词史研究,重新建构了唐宋词史观和词史:代表了80年代词学批评的新创造。[15]吴、杨二位分别是夏承

泰、唐圭璋的传人，因此，他们的著作也意味着大陆词学进入了一个新的时代。

这个时代可以说是学科自觉的时代，其突出表现是注意从学科建设角度对词学研究进行总结和反思。1982 年和 1988 年，上海古籍出版社出版了两本《词学研究论文集》，即是这种反思的先声。此二书由华东师范大学中文系古典文学研究室编辑，收录了 1911 年至 1979 年间具代表意义的词学研究论文共 63 篇，并附词学研究论文索引，事实上为进一步研究提供了一个可资参考的平台。此后唐圭璋、金启华的《历代词学研究述略》、刘扬忠的《关键在于理论的建构与超越：词学学术史的初步反思》、杨海明的《词学理论和词学批评的现代化进程》、胡明的《一百年来的词学研究：诠释与思考》、王兆鹏的《20 世纪前半期词学研究的历程》等[16]，以及由中国社会科学院文学研究所、湖北大学人文学院主办的《词学研究年鉴》，都表现了学科建设的明确意识。刘扬忠所撰《宋词研究之路》一书[17]则在总结现代学者种种学科构想的基础上，提出了一个系统的词学研究体系。与上述形势相对应，词学批评史成为新的学科分支，产生了《中国词学史》（谢桃坊著，1993 年）、《中国词学批评史》（方智范、邓乔彬、高建中、周圣伟著，1994 年）、《词话学》（朱崇才著，1995 年）等著作。另外，一系列学术讨论会也陆续举行。1983 年 11 月和 1986 年 12 月，在上海华东师范大学召开了两届词学讨论会，重点讨论了"豪放""婉约"是否成派及孰为正变的问题、词的诗化问题、词学研究方法论问题、词的发展史问题；1994 年 10 月，在湖北省襄阳师范专科学校召开了"中国 20 世纪词学研究走势学术研讨会"，重点讨论了 20 世纪中国词学研究的得失、未来词学发展方向、词学研究理论体系的建构等问题。

这个时代也可以说是积极探索新的词学批评方法的时代。从这一角度看，较具代表性的著作有严迪昌的《清词史》（1990）、《阳羡词派研究》（1993）、王兆鹏的《宋南渡词人群体研究》（1992）和几种学

术论文集。严迪昌联系词派的地域分布和家族关系来考察一代词史，开词派研究的风气；王兆鹏从作家群、作品范式（花间范式、东坡范式、清真范式）两种角度概括了南渡词人的创作实践，填补了学术空白。几种比较重要的论文集是：张宏生《清代词学的建构》（江苏古籍出版社，1998 年）、谢桃坊《宋词辨》（上海古籍出版社，1999 年）、《吴熊和词学论集》（杭州大学出版社，1999 年）、《王水照自选集》（上海教育出版社，2000 年）、沈家庄《宋词文化与文学新视野》（人民文学出版社，2001 年）。这几部书都有非常宽广的词学视野。张氏之书采用点、面结合的"中观"之法，选择政治词、咏物词、艳词、妇女词、选本、词派等若干具代表性的问题，论证了清词的意义、价值和精神。谢氏之书从宋代歌妓和演唱的角度讨论了宋词的流传，通过"词为艳科"的概念揭示了宋词体性以及宋人政治价值和审美价值的矛盾冲突，又在宋词流派及风格问题上提出了一反近世诸家的全新认识。吴氏之书重视音乐在词的流变中的作用，注意从乐调（词调）播迁的角度探讨词的演变，其中《高丽唐乐与北宋词曲》一文尤其翔实和透彻。王氏书中《苏轼豪放词派的涵义和评价问题》等文摆脱仅从艺术风格着眼区分"豪放""婉约"的窠臼，提出从词的源流正变角度来把握这一对概念的实质，以认识苏词的革新意义，又采用对照比勘的方法，论证了苏、秦二人在处理诗词关系上的差异。除此之外，众多年轻学者在词学研究中引入了新的视角，或注意探讨词作内容与文人心态的关系、词体特征与审美风尚的关系，或从意象和主题的角度探讨词作品的美学特质与内涵，或采用定量分析的方法考察词人历史地位的变迁，[18]为新世纪的词学展示了光明的前景。

这一时期，个别作家的研究也有很大进展。1991 年和 1995 年，夏承焘词学评奖委员会先后两次评奖，共有 27 部产自 1978 年至 1992 年的著作和论文获奖。其中以个别作家为研究对象的著作有：徐培均《淮海居士长短句》、刘乃昌《辛弃疾论丛》、王筱芸《碧山词研

究》、刘石《苏轼词研究》、刘扬忠《辛弃疾词心探微》、杨海明《张炎词研究》、钟振振《东山词》、崔海正《东坡词研究》。这反映了词人研究的昌盛局面。事实上,作家研究在20世纪后期的词学论著中占有很大比重。1992年以后出版的《北宋词人贺铸研究》(钟振振)、《周密词研究》(金启华、萧鹏)、《东坡乐府研究》(唐玲玲)、《张元幹词研究》(曹济平),便是其中的佳作。从这种研究中并且衍生出新的学术方向,此即专题研究。史双元《宋词与佛道思想》(1990)以广义的宗教文学为对象,杨海明《唐宋词风格论》(1992)以作品风格为对象,艾治平《婉约词派的流变》(1994)以作家群为对象,刘扬忠《唐宋词流派史》(1999)则建构出"体—派—群"三位一体、"历时—共时"两维结合的研究模式,开辟了作家作品研究的新路。

大陆以外地区的词学研究,从60年代以来进入空前繁荣。港台方面影响较大的学者有:饶宗颐对词学文献的研究,潘重规对敦煌曲子辞的研究,罗忼烈对周邦彦、柳永词的研究,吴宏一对清词的研究,黄文吉对北宋和南渡词人的研究,林玫仪对敦煌曲子辞和晚清词论的研究。70年代,当台湾产生出一大批词学博士学位论文之时,北美和日本的词学也有很大的发展。日本方面的研究有村上哲见的《唐五代北宋词研究》、青山宏的《唐宋词研究》、宇野直人的《柳永论稿:词的源流与创新》等[19]。这些著作具有重视实证、视野宏通的特点,能够紧密联系词的历史发展来考察具体作家的地位和特色。[20]北美学者则以加拿大的叶嘉莹成果较丰。她著有《迦陵论词丛稿》、《唐宋词名家论稿》、《清词丛论》等多种论著,善于从体验古人"词心"出发,在词学批评中融合进现代西方文论的要素,其特色成果便是对王国维及其文学批评的研究。她还与四川学者缪钺合著《灵溪词说》一书,结合传统与现代两种文学批评方式(论词绝句加上散文说明的方式),将唐宋32家词人作分篇论述。此外,北美地区词学批评的代表人物还有孙康宜、刘若愚、高友工、林顺夫、诺思罗普·弗赖伊(Northrop Frye)、方秀洁(Grace S. Fong)等人。孙康宜在早

期词史研究中运用了哲学分析方法;刘若愚擅长意象研究和比较诗学研究;高友工以结构主义的方法分析词作品及其在诗歌传统中的地位,提出"节律"、"图式"、"中倾"等词学概念作为形式分析的工具;林顺夫所著《中国抒情传统的转变:姜夔和南宋词》(普林斯顿,1978)一书把姜夔和史、吴、周、王、张等人所代表的抒情传统的转变描写为由"离我就物"(the retreat toward the object)向细物(微型世界)的退却;诺思罗普·弗赖伊以结构节奏之说来阐释诗词章法,认为在诗歌中由韵律形成的复现节奏占主导地位,词则具有更为发达的由意蕴形成的语义节奏;方秀洁所著《吴文英与南宋词的艺术》(普林斯顿,1987)对咏物词的源流作了细致的讨论,亦即根据物我关系的变化将咏物词分为拟人式、移情式、隐喻式、寓托式等四种:在研究方法上令人耳目一新。事实上,中国词学的现代化过程也可以理解为不断吸收外来文化因素而建立新传统的过程。由此看来,西方学者所使用的批评方法势必大大改观中国词学的未来面貌。这些批评方法包括:现代观,即依据西方现代派文学技法建立的新观念;文体学,研究文体的特征、分类、形成和演变;象征和寓意,研究作品的意蕴层次和寓托手法;主题学,对母题、惯用语、典型情景、典型人物作比较研究;新批评,注意文本所提供的歧义、张力、悖论;意象学,注意考察具有具象功能的诗语。[21]可以相信,作为一个独立学科,词学将不仅拥有专门的研究对象,而且将会拥有独特的研究方法和理论体系。

(五)第三方面:体制源流研究

词是一种音乐文学,因隋唐燕乐的兴起而产生,因各种歌妓的演唱而发达,直到宋代仍然用于侑觞。尽管在成为文人摛藻一体之后,词乐渐渐散亡,但词的体制仍然保留了音乐的痕迹。所谓体制源流研究,理所当然要从音乐文化的角度进行。特别是探讨词的起源,就不能不注意词的发生形态——曲子形态。不过,由于文人案

头习惯的影响,学术界是经过很多曲折才真正认识到这一点的。20世纪词学发展的历程,因此可以说是词的音乐本质渐次披露的过程。与此相关联的现象是:直到20世纪末,词的起源问题仍然是历次学术讨论的焦点。关于词的体制源流研究,事实上总是代表了20世纪词学各阶段的前沿水平。如果对这一研究加以回顾,那么可以发现,它的发展轨迹呈现出波浪形的样态,在二三十年代和八九十年代出现了两个高潮。以下几个事件便标志了第一阶段的进程:

1905年,刘师培(光汉)在《国粹学报》上发表《论文杂记》,认为"古代诗多入乐,与词相同,而后世之词则又诗之按律者也",因而提出"词出于古乐之别派"的主张。文学史研究从此走上由音乐文学角度入手研究诗、词嬗变的道路。

1907年,敦煌歌辞被发现,为词学研究提供了前所未有的新材料。1920年,王国维发表《敦煌发见唐朝之通俗诗及通俗小说》一文,介绍了《西江月》、《菩萨蛮》、《凤归云》、《天仙子》等敦煌曲子辞作品。作为词体前身的曲子辞,由此为人所知。

1922年、1924年,日本铃木虎雄、青木正儿分别在《支那学》上发表《词源》、《关于词格的长短句发达的原因》二文,对词的起源问题作了系统讨论。后文批评了朱熹的填实和、泛声之说;前文则列举了自六朝至晚唐的音乐文学资料,认为"词起于中唐晚唐之际",而初盛唐间已有《回波乐》、《舞马词》等用于燕乐。这一观点,后来被许多学者接受。

1924年,罗振玉辑印《敦煌零拾》,首次公布《云谣集杂曲子》、《佛曲三种》、《俚曲三种》、《小曲三种》等敦煌音乐文学资料,开启了对唐代音乐文学新体裁"曲子"的研究,以及对讲经文、变文与词文的研究。

1927年,任二北于《东方杂志》24卷12号发表《南宋词之音谱拍眼考》一文;1928年,又于《中山大学语言历史研究所周刊》发表《研究词乐之意见》一文。前文对关于南宋词乐的各种音乐术语作了逐

一考订,后文则提出词乐研究的总体规划,亦即提出词乐之始、律吕之源、宫调、律、腔、韵、谱、起结、拍眼、乐器、歌唱、词调之繁衍等研究项目,开辟词乐之学的先河。

1929 年,《小说月报》20 卷 4 号发表郑振铎《词的启源》一文。此文批评了传统的"诗余"观念,认为"胡夷、里巷之曲"代表了词的两个来源,并将"词史"分为"胚胎"(有曲无辞)、"形成"(曲旧而词新)、"创作"、"模拟"等四期,亦即从曲辞关系角度论述了词的历史。

1931 年,任二北所著《词曲通义》出版;1932 年,王易所著《词曲史》出版。前书将词曲合并作比较研究;后书列有《隋唐乐府》、《唐代词体之成立》、《唐五代诸词家》等小节,论及词体之演进、词曲之界和词曲之变。同年,夏承焘成名之作《白石歌曲旁谱辨》一文于《燕京学报》12 期发表。

1933 年至 1934 年,龙榆生先后发表《词体之演进》、《中国韵文史》等论著。他从唐代文献中钩稽出大批曲子资料及歌唱资料,论述了词曲与音乐的关系、燕乐杂曲辞的产生与发展、令词在唐代的尝试及在西蜀南唐的兴盛等问题,为唐五代音乐文学提示了研究主线。

1935 年,朱谦之所著《中国音乐文学史》由商务印书馆出版。此书从音乐角度论述了历代文学的演变。在《唐代诗歌》一章,论述了燕乐区别于雅乐的特点、诗与歌的关系、绝句之唱法等问题。同以往的著述相比,这是最接近音乐文学本质的一部著作。同年,任二北出版《词学研究法》。

以上诸项表明,词体源流研究乃与 20 世纪词学的整体发展同步②,是伴随中国音乐学、敦煌学、词学的建立而形成的。因此,它在第一阶段的特点是:能够结合隋唐燕乐、敦煌曲子辞来认识词的起源,并开始清算朱熹的填实和、泛声之说,出现了各抒己见、百家争鸣的局面。但在这一时期,宏观的统摄较多,简单划分进化阶段的论述较多,微观的考证较为少见。可以说,这是初步采用客观研究

法，接纳新资料，历史地认识词体与词乐的内在关系的时期。

50年代至60年代是中国词学相对萧条的时期。这时的词体源流研究仅由少数学者进行，但正因为这样，它表现出趋于纵深和具体的倾向。这时，任二北开始由宋元词曲转向唐曲子研究，先后出版了《敦煌曲校录》、《敦煌曲初探》、《教坊记笺订》等书。夏承焘则继续在词法考订方面迈进。他的未刊稿《词例》包括字例、句例、片例、辞例、体例、调例、声例、韵例诸门，“贯全宋、元词为一系统”。《唐宋词字声之演变》实际上是此稿的部分篇章，《姜白石词编年笺校》则汇集了对于姜白石词乐谱的考订笺释。另外，音乐学家杨荫浏在其中国音乐史著述中探讨了词的音乐，丘琼荪（以及海外学者饶宗颐、赵尊岳）则对姜白石旁谱作了进一步考订。在这一时期，词体源流研究较前期更为注重考据的科学性，由宏观转向微观；但在诗词之辨、宋词与唐曲之辨等问题上，仍有一些模糊影响之说。它似乎在为新高潮的到来进行铺垫和准备。于是，到1982年，任半塘（二北）《唐声诗》出版，词体源流研究迅速走进一个新的阶段。

《唐声诗》是一部90万字的著作，由上海古籍出版社出版。此书详尽地展示了隋唐五代作家作品同音乐、舞蹈相关联的实况，从而否定了以前那种“诗乐亡而词乐兴”的谬说。其最重要的理论贡献是：围绕词的起源问题，提出了“歌辞”、“声诗”等概念。“歌辞”概念的意义是消弥了过去文学研究中一些缺少认识价值的分割。比如说，既然大量近体诗可以纳入曲子之乐，同长短句辞一起共有“歌辞”这一本质，那么，近体诗歌与各种体式的曲子辞之间便不会有严格的界线，所谓“严诗、词之辨”因此是无意义的。“声诗”则指唐代结合声乐、舞蹈的齐言歌辞。这一概念指出了齐言、杂言歌辞“同时并举，无所后先，各倚其声，不相主从”的历史真相，说明应从文学与音乐共生这个大背景上来认识诗体作品与长短句体作品的差别及关联。由此可以得出结论：既然词乐无须等诗乐缺乏或散亡之后才能兴起，那么，作为长短句的“词体”，也不俟齐言诗体为了协乐，字

句有所增删后才能形成。因此,朱熹等人的"填实和、泛声"之说,在逻辑上、事实上都不能成立。合理的说法是"声曲异型":"自隋以来,便是诗有诗之曲,杂言有杂言之曲。诗之曲辞用诗,终于是诗,无变;杂言之曲辞用杂言,原本即已是唐杂言歌辞。"也就是说,"诗变而为词"是一个虚假的现象。

此外,《唐声诗》提供了两种切实可行的研究方法。其一是声辞关系研究:通过"选词以配乐"、"因声以度词"两种声辞关系,说明在齐言、杂言之别的背后有更为本质的分别——辞先声后、声先辞后这两种文学与音乐相联系的方式之别。所谓"诗词之辨",所谓长短句辞产生于歌诗之时的"填实和、泛声",其失误的原因,就在于未究明诗与乐的上述关系。其二是曲调考证。《唐声诗》分上、下两编,上编"理论",对唐代确曾歌唱或可能歌唱的齐言诗二千首以及有关记载千余条加以总结;下编"格调",在所得理论的指导下,对从两千首作品中提出的一百五十多支曲调作了审定。在梳理"格调"资料之时,它采用了以曲调为单元的考据方法,考据内容则有"辞"、"乐"、"歌"、"舞"、"杂考"五个方面。这样一来,隋唐五代音乐文学作品的流程便融入了曲调的流程,呈现出丰富的内涵。这些研究方法,对于其它各代(尤其是宋代)的词史研究也有启发意义。

继《唐声诗》之后,1985 年,王昆吾完成了《隋唐五代燕乐杂言歌辞集》、《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》(下称《唐杂言》)二书。[23]前者是关于唐代歌辞的资料总集,与任半塘先生合编;后者则是一部 45 万字的专著,包括"绪论"、"隋唐燕乐"、"曲子"、"大曲"、"著辞"、"琴歌"、"谣歌"、"讲唱"、"隋代杂言歌辞概述"等篇章,并附有详细的"术语索引"和"曲调名索引"。其内容特点是:以隋唐五代文化史为背景,考察了词和作为其前身的隋唐燕乐曲子的历史发展;认为长短句歌辞的形式特征关联于它们的传播方式,因而主要依据歌唱、吟诵、表演等艺术形式的发展探讨了它们的形成;认为书面文学是对口头文学的记录和模仿,因而从音乐体裁和音乐表演方式角度,

对诸文学品种及其作品的形成原因作出了考察和解释。

解决词体起源问题的关键是理清曲子与词的关系。所以在以音乐体裁为单元展开论述时,《唐杂言》首先讨论了曲与乐的关联、曲子的音乐性质("曲度")、创制方法("度曲"),以及曲子与谣歌、大曲之间的关系等问题。它认为,曲子在声辞关系上的显著特征是"因声度词",其产生原因,一方面由于四方俗乐汇聚,造成大量器乐曲的涌现和"曲度为世俗所知";另一方面由于胡乐入华,造成了新的节奏风尚和新的曲体规范性。因此,它起源于南北文化充分交流的隋代。歌场的踏歌和艺妓的演唱,是造成曲子流传的两个基本条件,因此,联章、只曲是曲子的两种基本体式。作为流行歌曲,曲子的体裁特征是有比较成熟而稳定的曲体(否则它便不能流行),有源源不断地演唱手段的补充(否则它就会僵化)。因此,它在文学上表现为注意字声而不拘谨字声、因声度词但衬字异体丛见,迥异于后世文人的依调谱填词。所谓"唐词律宽",其实是无意义的判断。曲子在发展中经历了由民间歌唱到教坊妓歌再到各类官私艺妓的歌唱这样一个过程,于是形成了婉转真率的艺术风格,并一直影响到后世词风。这就是所谓"艳科"的来源。

为了使关于词源问题的讨论能够站在比较科学的基础之上,《唐杂言》专门阐述了一系列基本概念。它所建立的概念体系主要包括两种组合:一是关于音乐种类的概念,例如"雅乐"、"燕乐"、"清乐"、"胡乐"和"俗乐";二是关于音乐体裁的概念,例如"曲子"、"谣歌"、"琴歌"、"大曲"和"讲唱"。它并且辨析了"曲子"、"声诗"二者的关系,认为"声诗"是一个音乐文学的概念,其准确定义是"按采诗入唱的方式配乐的歌辞"。作为它的对立概念的,是按因声度词之法创作的"乐府曲子辞"。李清照说:"乐府、声诗并著,最盛于唐。"这里说的就是唐代曲子的兴盛,以及唐代曲子辞兼包"乐府"与"声诗"的情况。从声辞关系的角度看,唐代诗歌可分为徒诗、声诗、曲子辞三类。通常说的诗、词之别,其实就是徒诗和曲子辞的分别。

诗词之辨之成为问题,是因为有一批兼具诗、辞双重身份的“声诗”:它们是作为徒诗而创作出来的;但一旦被采入曲子,它们又成了广义的曲子辞。总之,从音乐体裁的角度看,声诗属于曲子;从辞乐关系的角度看,声诗有别于曲子。诗本来就有齐言、杂言二体,“声诗”理应兼包齐言声诗和杂言声诗。因此,在“声诗”与“杂言”之间,并不存在对立关系。任半塘先生提出“唐声诗”、“唐杂言”二分,其意义在于揭示了采诗入乐、因声度词这两种辞乐配合方式的对立。总之,在各种具体考证的基础上所建立的上述概念体系,意味着“唐代文艺学”基本理论的成型。

1988年,王昆吾在《文史》上发表了《唐代酒令与词》一文,进一步从词律形成的角度阐述了词体起源问题。他认为:词体起源可以理解为早期词的不同形态的转换。酒令著辞是其中一种重要形态,是联系唐代曲子辞和宋词之间的重要环节,其意义在于实现了燕乐歌辞的文人化,并通过酒令令格造成了丰富多样的“词律”。因此,成熟形态的词体代表了一种文化积累:第一步,在民间辞阶段获得歌调;第二步,在乐工辞阶段建立规范的曲体;第三步,在饮妓辞阶段增加众多的改令令格;第四步,在文人辞阶段,这些令格转变成由范辞或词谱所代表的种种格律。词律迥异于近体诗律,因此,不应从近体诗中——而应从作为特殊曲子辞的酒令著辞中——寻找词的起源。至此,词体起源问题得到了较为透彻的解答。

同第一阶段相比,这一时期词体源流研究的特点是宏观与微观有了更深入的结合。这在以下几方面也有明显表现:

(1)曲调考古学

在实践中,词乐研究一般是由音乐文学研究者进行的。这是一种描写式的科学研究,以古代文献为依据,也可以判属音乐文献学。任半塘、丘琼荪的研究即是其代表。但随着中国音乐史研究(以文献为主要对象)、传统音乐研究(以民间遗存为主要对象)的深入,一种富于解释性的、被称作“曲调考古学”的学术思路发展起来。它的

代表人物是曾任中国音乐研究所所长的黄翔鹏。

黄翔鹏的工作出发于杨荫浏所倡导的“有声音的中国音乐史”或音乐形态学的理想；目的在于通过曲调考证，将古代音乐文学作品（比如“词”）“还原”成可以听到的“音乐”——“还原”成它具体的存在方式。其方法是：在确定一定时代的黄钟律高、调式形态的基础上，利用现存的音响资料（乐谱和民间遗存），考证曲牌、宫调、谱字，最终建立音调与历史的对应关系。黄翔鹏考证过的词调有：山西五台山青庙音乐《三昼夜本》中的歌曲《望江南》和“吹腔”乐曲《万年欢》，认为它们分别可能是唐代《望江南》和隋唐伎乐调的遗存；曲调《菩萨蛮》、《瑞鹧鸪》，认为它们分别是唐代缅甸传来的古乐和龟兹大曲《舞春风》的遗音；以及宋词曲牌《念奴娇》、《小重山》、《感皇恩》等。[24]

（2）语言音乐学

语言音乐学是杨荫浏提出的一个概念，他在《语言音乐学初探》一书中围绕昆曲探讨了语言和音乐的关系问题[25]。近年来浙江学者洛地则从存在于昆剧中的“今曲唱”出发，对词曲语言与音乐的关系问题作了有意义的揭示。他说：“‘词唱’、‘曲唱’，是一类唱的专称。它的构成是‘以文化乐’，以词曲文体结构中的辞式句读、平仄格律等，化为乐体结构中的节奏规律、旋律法则等所构成的一类唱”。因此，他认为宋词是一种“律词”。词从北宋到南宋，并不是衰落，而是大踏步的前进：以柳永词为转折点，不断实现词体的律化；到南宋，完成了由“令”到“慢”的演进，并出现了对“依字声行腔”的具体要求。“慢”的完成，是词体成熟的标志。[26]

（3）《词源》研究

《词源》是一部富于音乐内容的宋代词学专著。过去的研究者多注意它的文学史内涵，主要讨论它对豪放词、梦窗词的评价问题，“雅正”、“清空”等批评标准问题，近年来则有学者结合当时词风探讨其“锻炼”主旨问题[27]。但《词源》的特色理论——乐律学理论，则

因技术性太强，很少得到关注。这种情况在本时期有所改变。1982年，王延龄撰文考释了书中的84调名。[28]1990年，浙江文史馆馆员郑西村（孟津）用30年时间完成的《词源解笺》一书，由浙江古籍出版社出版。此书对《词源》论乐文字作了全面考释，并着重讨论了词乐伴奏乐器、定调应律乐器、燕乐二十八调体系、词乐歌唱法等问题。

(4)敦煌舞谱研究

敦煌舞谱研究始于20年代。1925年，刘复在《敦煌掇琐》中刊出其中伯3501谱，题名为“舞谱”。1938年，罗庸、叶玉华撰《唐人打令考》（载《国立北京大学四十周年纪念论文集》），判断它是酒令舞谱，为确定舞谱性质作出了重要贡献。1942年和1951年，冒广生《疚斋词论》、赵尊岳《敦煌舞谱详解》对舞谱谱字作了进一步考释。1954年，任二北《敦煌曲初探》辟出专章，对其谱字、节拍、流变作了较系统的研究。1960年，饶宗颐将其所发现的斯5643号谱编入《敦煌琵琶谱读记》。以上学者的努力，使敦煌舞谱研究成为专门学问。

自80年代以来，敦煌舞谱研究蓬勃发展。其特点有二：一是陆续发现一些新资料，例如1984年柴剑虹发现斯785号谱，1986年李正宇发现斯5613号谱，1993年方广锠发现北残820号谱；二是随着大批舞蹈研究者的加入，研究重点转向对舞谱结构的解读。其中以日本研究者水原渭江、中国研究者席臻贯、王克芬、柴剑虹论述最为丰富。至于系统研究敦煌舞谱的文化内涵、对舞谱作通篇校译的成果，则见于王昆吾所著《汉唐音乐文化论集》、《唐代酒令艺术》二书[29]。王昆吾认为：这些文献的性质是酒令舞谱，用于“下次据令”舞。采用邀舞、对舞方式。28份谱例均以“令舞挼据、舞摇挼据、舞挼奇据、舞挼据头”为骨干构成序列。每份舞谱皆按酒令方式，在上述舞姿序列上实行变化。从中可以概括出三种规则：拍段规则，亦即由曲调音乐所规定的节奏模式，例如“慢二急三”；打送规则，亦即用不同的打送拍的规则来演奏同一支舞曲，例如“一曲子打三曲子”；字拍规则，亦即对十六字序列的展开方式的规定，例如按“令”

“巡”“轮”方式增减舞姿拍数。这三种规则恰好同著辞令中的曲调令格、协韵令格、迭字迭句等令格相对应,可资探明词乐节奏和词律变化的原理。从这个角度看,敦煌舞谱研究是词体源流研究的重要组成部分。

三、20世纪散曲学史

(一)背景、线索与轮廓

近代散曲学正式诞生于20世纪初叶,是一门虽然年轻但又古老的学科。

散曲之学原生于戏曲学之先。元人重散曲,称之为“乐府”、“北乐府”或“大元乐府”,以与唐诗、宋词相匹。[30]元代早期的几部重要曲书,如芝庵《唱论》、杨朝英的元曲二选及周德清的《中原音韵》等,均以散曲为主要对象。明人论曲除了李开先、冯梦龙等人偏重散曲的之外,一般都是散、剧并重,大量曲选也是散曲与戏曲的合集。如朱权的《太和正音谱》、王骥德的《曲律》、郭勋的《雍熙乐府》等都是显证。

从清初到民国初年(1644-1925),由于戏曲学与词学成为热门,古典散曲学逐渐被这些“近亲”显学的浪潮吞并而沦为其附庸。曲学家差不多把兴趣和精力都转移到了戏曲方面,大量的曲学论著转以戏曲为对象,甚至连“乐府”、“词余”等基本概念术语都发生了指义转移,由原来的散曲专称转为偏指或专指戏曲或戏剧。如尤侗的《西堂乐府》、平步青的《乐府本事》、杨恩寿的《词余丛话》、《续词余丛话》、吴梅的《词余讲义》等就都是以戏曲为对象的。到清末民初,散曲在一般学人的视域中近乎成了一个盲点。胡适于1922年发表《元人的曲子》一文,透露了当时学界的状况:

> “诗变而为词，词变而为曲”这句话，现在承认的人渐渐多了。但普通人所谓“曲”，大抵单指戏曲。戏曲固然也应该在文学史上占一个地位，但“词变而为曲”，乃是先变成小曲和套数，套数再变，方才有董解元的《弦索西厢》一类的长篇纪事的弹词，三变乃成杂剧。近人对于元朝的杂剧与传奇，总算很肯注意了。但元人的曲子，至今还不曾引起许多人的注意。明代的小曲，也是最有文学价值的文学，不幸更没有人留意到他们。”

胡氏所说的“曲子”，指的就是散曲，尽管他没有采用历史上已有的“散曲”专名。他通过反思，主张散曲与戏曲之辨，提倡注重被世人忽略了的散曲，还在文中极力称赞它“大多数都是白话的”，“比词调自由多了”。以胡氏的身份地位，他所发表的这些意见，在当时毫无疑问是深具影响的。

当时的曲学界又是怎样的状况呢？王国维是运用近代科学方法和观念研究中国古代戏曲的第一人，对20世纪学术界影响极大。他在《宋元戏曲考》中极力推崇元曲为“一代之文学”，在谈到元曲的种类时这样说：“元曲实有三类，除了杂剧，尚有小令、套数。”这是因袭了刘熙载《艺概·曲概》的说法。小令与套数统称为“散曲”，以与戏曲相对，早在明代曲学家王骥德、冯梦龙、凌濛初、沈璟、沈自晋等人的著作中已是如此使用，但王氏全然未加理睬。与王国维同时的另一位曲学大师吴梅，倒是接受了前人的“散曲”概念，但却不能放弃词曲一体论和戏曲承包散曲的观念，因此在1926年出版的《中国戏曲概论》中附论元明清三代散曲，进一步巩固了戏曲承包散曲的传统。不过从他这里已开启了散曲独立的第一关。此外，吴氏还是一位曲学教育家，精于昆腔演唱，先后执教于南北高等学府，第一个把曲学引入大学讲堂，培养了许多优秀的曲学人才，有不少成了近代曲学的骨干。第一代著名的散曲学专家任二北、卢前等都是吴门弟子。正是在刘熙载、王国维、吴梅和胡适等前代学术大师的或直

接启发或反力促推之下，于 20 世纪 20 年代中至 30 年代末，产生了一个散曲研究的学术风潮。其中以 1926 年任二北《散曲之研究》的发表为标志，宣告了近代散曲学的创立，是为任氏新曲学。

任二北（1897—1991）名讷，字中敏，晚署半塘。他在《研究》中第一次运用近代科学的分析实证方法对"散曲"及其下属的一系列基本概念术语进行了定义界说，建构了散曲学的框架体系，在与词体的比较中揭示出散曲文体独有的审美特征与精神。全文虽仅五万余字，但却论及了元明清三代散曲的方方面面，信息量极其丰足，清晰地规划了近现代散曲学的格局和走向。此文于 1931 年略事补订，改题《散曲概论》，收入由他编辑的《散曲丛刊》。《丛刊》由中华书局出版，是 20 世纪散曲学的经典和奠基之作，影响极大。今人有关散曲的系统科学知识，都直接或间接来源于此。作为新曲学的开山宗师，任氏还编写了《词曲通义》、《元曲三百首》、《新曲苑》等，与前列书都是以往习治散曲者的必读书籍。

从任氏新曲学中，除了能看出作者的学术天才和勤奋刻苦，同时也可见出他的学术背景与渊源。其中所使用的定义、比较、穷尽资料而后归纳成论等新方法以及经过"五四"洗礼的美学新理念，显然都带着王、吴、胡等学术大师们的影子。但是，散曲学之所以能够摆脱词学与戏曲学的附庸地位，成为一门与之平行并列的独立学科，则全赖任氏一人富有创造性和学术个性的工作。从此之后，中国文学史著作中增添了一个新概念和一个新门类。高校文史专业的大学生，知道任氏其人者可能已寥寥无几，但却没有人不知道由他阐明并确立的"散曲"这一新话语。

总结 20 世纪的散曲研究，经初步清理统计，共得到专著 50 来种，其中 80 年代之前约有 20 种，占 40%；文献资料汇纂 50 来种，80 年代前有 14 种，占 28%；学术论文约计 800 余篇，20 —40 年代有 30 多篇，不足 4%，50 —70 年代为 80 余篇，占 10%；论文的语种分布为英、日文各 20 余篇，其余均为汉语。英文专书也不多，仅有五六种。

除此之外，尚有博士论文12部：英文6部，韩文1部，汉语5部（其中大陆2部，台湾2部，香港1部）。

显而易见，20世纪散曲研究的重头在汉语世界，主要在中国大陆和台湾。若从历时性方面观照，80至90年代则是一个扎眼的高峰。应当说明，还有两个高峰于上述数据中隐而未彰。以任讷为代表的30年代还产生了卢前、冯沅君、梁乙真、郑振铎等散曲学名家。他们不以论文而以论著为主，80年代之前的30余种书籍大多集中在此时，故30年代被公认为散曲学史上最辉煌的篇章之一。就大陆而言，在30年代与八九十年代的两座高峰之间，夹着40—70年代的一道断层低谷，形成了一个马鞍形或蜂腰状的学术态势图。恰好在大陆学术的断裂隔绝中，港台散曲学悄悄崛起，于六七十年代达到峰颠。郑骞、罗锦堂、曾永义、卢元骏、王忠林、李殿魁、罗忼烈等都是著述丰硕的港台曲学名家，其中几位以及他们培养的学生比较知名的如汪志勇、赖桥本、范长华、何贵初等至今仍活跃于散曲学苑之中。耸立于不同时空段的这三座高峰互相补充、映照，构成了20世纪散曲学的宏观轮廓。

关于上世纪30年代散曲研究的状况，梁乙真《元明散曲小史序例》记录下当年的学术新动态的一角：

> 散曲之新被注意，乃是近十余年的事情。长洲吴瞿庵（指吴梅）先生殆为第一个着手于散曲园地的人。董绶经（指董康）先生刊印《江东白苎》及《萧爽斋乐府》，明曲乃渐为人所知。同时任中敏、卢冀野、郑振铎、赵万里诸先生也都全力来搜辑散曲资料。尤其近四五年来，元明两代重要散曲集子的不断地发现与翻印，允为空前未有的热闹。

他说的还只是发掘刊布文献资料方面的“热闹”，其实在探讨论述方面不但热闹，更是成绩卓著，空前未有。任氏新曲学的创辟开

山之功已如上述,紧继其后有较大影响的还有卢前(1905—1951,字冀野),除了撰有《论曲绝句》(1929)、《饮虹曲话》(1929)、《词曲研究》(1934)、《中国散曲概论》(1937,已佚)以及《乔张研究》、《最浅学曲法》等多种专著外,还在1930年写出了第一部《散曲史》,宏观完整地勾画出三代散曲创作通史的轮廓和线索,为后来散曲史的研究与撰述开了先河。

与任、卢不同,冯沅君则是以文学史家的身份投入散曲研究。在与丈夫陆侃如合写的第一部历代诗歌专史著作《中国诗史》(1931)中,她于其中《近代诗史》的元明清部分只论散曲及其支流小曲,而对同时的诗词创作一字不提。这是以独创性、原创性做为价值标准,判定只有新兴散曲才是当时"诗坛的霸主"和中国诗史的"压轴戏"。她把历代相传唐诗、宋词、元曲并为"一代之文学"的评断真正落实到文学史的撰述实践中,不仅空前,而且绝后。为此招致了一些名人的不满。

嗣后的梁乙真与郑振铎也都是有名的文学史家。梁氏除自著四种文学史之外,所作《元明散曲小史》(1934)直到今天仍有相当大的影响。有人称之"为曲史之先河",实为第一部散曲断代史。它在明散曲的历史分期和曲源论方面颇有新的思路和创意。郑振铎是近现代散曲学史上承前启后的人物,所著《插图本中国文学史》(1932)和《中国俗文学史》(1938)中对三代散曲有最为详细、清楚的论述。他对散曲为"流行于元代以来的民间歌曲的总称"的定性和所提出的元散曲分期的"二分法"与"三分法"以及不惜把一个曲家分身两处也要单列散曲的文学史编写体例等等创意思路,至今仍然影响着中国文学史的撰写与教学。

一个濒于灭绝、被埋没遗忘的历史文体为什么能够在30年代前后突然被发现,一下子搞得"允为空前未有的热闹"呢?这除了散曲自身具有与唐诗、宋词相提并论的原创性价值,和学术研究求新求变的衍生规则使然,还有着更为关键的时代"精神气侯"的外在原

因。这个原因不是别的,就是近代以来特别是“五四”前后,由西方输入的新观念与新方法。

散曲在正统价值观中素被视为“小道”、“薄技”,戏曲更要等而下之。《四库全书总目》在存目中著录了张可久和王九思的散曲集,竟一斥其为“可谓敝精神于无用”,一斥其为“与伶官歌妓较短长”,这是最有代表性的权威话语。王国维对曲律、曲乐之类并无兴趣,说明他本非曲学家。他若不接受西方文化传统中自亚里士多德以来就极力推崇戏剧的观念和近代科学学术的方法,无法设想能够由他写出第一部科学的中国戏曲史。“五四运动”提倡白话文、白话诗,提倡平民文学、大众文化,尤其是马克思主义的社会学与阶级论文学观在青年学者中广泛传播,深入人心。这就为颠覆权威话语之后的散曲再生提供了有利时机。上列散曲学者几乎没有人没受到王氏影响,更有大量证据表明他们都不同程度接受了“五四”新观念。任讷反复强调散曲是“平民文学”、“极平民文学”、“曲合用白话”、“乃天生运用语言材料之长短句”,卢前对“戏剧之曲”与“诗歌之曲”的分辨和对晚清“以曲为史”“以曲绘写当时实事”的称扬,冯沅君、梁乙真、郑振铎等或反复称引“文艺是生活的反映”新定理,或自觉运用社会学和阶级论的新理念进行作家作品批评,“五四”话语在他们的著述中随处可拾。可以说正是这种新观念才使当时的学者们发现并复活了被历史封埋已久的散曲。

30年代的高潮过后,便是40年代至70年代散曲学的低谷。众所周知,由于11年的战争和30来年愈趋愈左的政治运动,大陆学术破坏殆尽,散曲学苑自是在劫难逃。但是,低谷并非空白,断裂亦非灭绝,仍有真正的学者在漫漫寒夜里薪火相传,艰难耕作。强权与暴力可以使种子的发芽生长延缓或变异,却不能斩断学术生命的内在逻辑。这个时段散曲研究最突出的成果有以下几项:首先是隋树森的《全元散曲》(与后来谢伯阳的《全明散曲》、《全清散曲》合为20世纪散曲文献学的三大工程),虽出版于60年代,实于40年代着手

编辑。其实任二北与卢前在三四十年代早就提出并已实施编辑历代散曲总集的计划，只是未能实现。《全清散曲》由谢伯阳于 1980 年编成，而此书策划者凌景埏“早在 1938 年任教于燕京大学的时候，就已留意清代散曲的搜集”[31]。由此可以看出学术薪火的一脉承传。

此期的另一曲学力作是孙楷第的《元曲家考略》，穷尽元人文集网罗了 80 多位专作散曲或散、剧兼作的元曲家之生平材料，也是从 40 年代开始发表，到 50 年代初结集出版，然后又不断增订，于 80 年代初才最后完成的。此外，受王国维的提示有不少学者专攻元曲语词，如张相的《诗词曲语汇释》等。顾学颉、王学奇的四卷巨著《元曲释词》等，是这方面的集大成之作。书出版于 80 年代初，却是在 50 年代中作者被打成右派就着手做起的。这些卓有成效的工作为后来的曲学复兴悄悄地准备着条件，成为联结前后两座高峰的必要环节。

正当大陆散曲学塌陷之日，恰是台湾及香港散曲研究崛起之时。首先是曲学书籍的大量刊印。无论是台湾人所著还是大陆印行，无论是新出的还是旧版的，在港台都有出版或重印。如任二北的《散曲丛刊》和《新曲苑》，70 年来大陆从未再版，而台湾都有影印本。著名散曲家卢前的遭际更是典型例子。他于 50 年代初因政治问题被解除公职，忧愤而死，年仅 46 岁。而他的著述至少有十四五种都在港台再版印行。其代表作之一《词曲研究》，竟有五家出版社的五种版本！

台湾此期共出散曲论著 20 来种，是同期大陆的 10 倍；论文 40 余篇，占了同期全部 80 篇的一半。一般都是散曲与戏剧乃至词曲并论，最突出的成就在曲律研究方面。如郑骞的《北曲新谱》与《北曲套式详解》、李殿魁的《元散曲定律》、叶庆炳的《诸宫调定律》、罗锦堂的《北曲小令谱》与《南曲小令谱》、汪经昌的《南北曲小令谱》等。另外在散曲概论、史论以及作家作品的论析方面也取得了不小的成绩。如卢元骏的《曲学》、罗锦堂的《中国散曲史》、王忠林的《元曲论

丛》、郑骞的《景午丛编》等都是极有影响的名作。

第三个方面是注重师承传授，注重在高校尤其是名校中对曲学人材的培养。台湾大学、台师大和政治大学都是素有曲学传统的著名大学，郑骞、张敬、汪经昌、卢元骏等则是这些名校的资深教授，为台湾曲学的第一代。而在散曲学方面较有影响的罗锦堂、曾永义、李殿魁、赖桥本、汪志勇、黄丽贞、陈安娜等多是他们的弟子或再传。除上述三校之外，还有其他学校的如王忠林与范长华师徒也是著名的散曲专家。经过硕博研究生班的培养教练，保证了那里的曲学人材济济，长盛不衰。这一点与大陆情形恰好成为鲜明对比。大陆那些最著名的大学除中山大学之外，基本上都丢弃了曲学的传统，面临后继乏人之势。

台湾曲学在与大陆隔绝的环境中发展繁荣，但并非自生土长，而是由大陆传播引入的。他们的第一代曲学家都在40年代末渡台，因此其学术根源仍可以追溯到30年代的散曲学高峰时期。如台湾曲学的祖师郑骞与卢元骏，前者于三四十年代曾就读、执教于燕京大学，专修词曲；后者则青年时就读于上海，是卢前的门生。台师大的汪经昌原为上海光华大学毕业，自幼曾以乡世侄从吴梅习曲，可谓渊源有自。然而，他们在那样一个狭小封闭的环境中不但承续了30年代以来的学术传统，而且把曲学推向了一个新的高峰。其中因由，值得两岸学人深入探讨；其成功经验，也值得后学吸取借镜。

20世纪80—90年代的中国散曲学复兴是在改革开放和解放思想的时代气候中形成的，上个世纪的绝大部分论著与论文都产生在这一时期。无论是成果的数量与质量，都大大超越了30年代。80年代作为学术经历长期破坏之后的恢复、积累阶段，为90年代的起跳飞跃奠定了基础。谢伯阳的《全清散曲》是最有代表性的成果，其他顾学颉和王学奇的《元曲释词》、吕薇芬的《全元散曲典故辞典》、袁世硕主编的《元曲百科词典》以及其他几部元曲鉴赏或知识词典、刘致忠等的《读曲常识》、宋浩庆的《元明散曲》、王文才的《元曲纪

事》、杨镰的《贯云石评传》、隋树森的论集《元人散曲论丛》以及章荑逊的《诗词曲概论》等等，都为总结推广以前的学术成果，恢复人们对散曲之记忆，或引导帮助对作品与文献的阅读了解发挥了不可低估的作用。

这10年中发表的论文大约在300来篇，其中对元人散曲的思想内容和艺术成就的论析占了很大比重。除此之外，还有不少对于曲学文献和作家作品的考辨实证文章，都有新的发现和突破，具有较高的学术价值。如陈加的《新见明抄六卷本〈阳春白雪〉》、张增元《几位曲家的生平史料》、门岿的《元代两曲家考补》和《元曲家二十人资料点滴》、谢伯阳《散曲杂考二题》、庄一拂《清代散曲作家摘抄》、黄明兰《一对金代北曲三彩枕》、徐沁君《〈全元散曲〉曲牌补订》、侯光复《元前期曲坛与全真教》、季国平《北曲形成论：渊源篇》、熊笃《元散曲五十六首系年考略》以及一组近20来篇集中对于刘时中及其《上高监司》的考辨论文，都解决了问题，增长了知识。

90年代是大陆散曲研究最为繁盛发达的10年，首先表现在研究队伍的迅速壮大和海峡两岸学者的频繁交流方面。1990年在石家庄召开的"首届海峡两岸元曲研讨会"上，中国散曲研究会宣告成立[②]。这个专门的组织联系了两岸二百多位会员，已经召开过四次年会。此外，在全国范围内逐渐形成了几个专门或重视研究散曲，并取得突出成绩的学术圈子：一个是广州，有中山大学的王季思及其后学与佛山大学的赵义山等；一个是福建师大，为现在中国散曲研究会的驻地；一个是湖南，有湘潭大学的羊春秋、姜书阁和湖南师大的王毅；一个是四川师大，有王文才、田守真、刘益国等；一个是天津，有门岿、刘维俊、傅希尧等；另一个是河北师大元曲研究所，有王学奇、张月中、杨栋等。而成就、影响最大的则非扬州大学莫属，那里除了有谢伯阳、徐沁君、王小盾、李昌集等名家云集，还有一个由散曲学开山宗师任讷亲自创设并主持过的词曲学博士点。大陆的两部散曲学博士论文均出自此。

在散曲学的世纪末之热中，产生了一大批富有开创性的学术论著。谢伯阳《全明散曲》的出版宣告散曲编辑学三大工程胜利竣工，从此三代散曲都有了作品总集。庄一拂的《明清散曲作家汇考》、田守真的《明代散曲纪事》、何贵初的《元明清散曲论著索引》也都是用工最勤、最称齐备的专题文献资料汇辑。专著方面应首推李昌集的《中国古代散曲史》，宏大精深，才华横溢，代表着曲史论著的最高水平。其他羊春秋的《散曲通论》、赵义山的《元散曲通论》、门岿的《元曲百家纵论》与《元曲管窥》、王毅的《元散曲艺术论》、汤易水《散曲艺术论》、汪志勇的《元人散曲新探》、杨栋的《中国散曲学史研究》与《续篇》等，或者富有新见，或为独家创辟，也都是具有一定学术价值的研究成果。在 20 世纪的最后 10 年中大约发表了 350 多篇论文，其中约有三分之一的篇目都提出了新问题，表达了新意见，有的采用了新方法或新观念，有的则提供了新材料或新视角。总之，这些论文和上述专著除了在曲律学方面不逮前两个高峰，而在其他方面都有比以前明显的超越、拓展和深入。

(二)散曲史论与文论的主要话题

散曲之所以能够独立成学，首先是因为除了文学本身之外，还广泛地与文献学、历史学、古代戏曲学、古代音乐学、近代语言(包括音韵、语法与词汇)学以及由音乐语言学所构成的格律学等诸多学科直接关联，内容十分广博。其中有关散曲的历史研究与对于文本的批评阐释则居于研究的本体或终极地位，事实上也构成了 20 世纪散曲学的重头，呈现为极为丰富复杂的形态。因此，有必要从中挑选几个热门话题予以总结评介。

(1)名称体制论：运用逻辑定义的方法，通过对自身话语的清洗，使之达到清晰透明和规范统一，是近代散曲学与古典散曲学的显著区别之一。任二北的《散曲之研究》最先确立了散曲学的系统概念并做了详尽的定义界说。

首先是“散曲”的称名。他明确指出:“套数、小令总名曰散曲”,“散曲两字,自来对剧曲而言。……然则欲为散曲下一定义,或者曰凡不须有科白之曲,谓之散曲。”在清末民初的曲学家中,只有吴梅的《顾曲麈谈》在“论作清曲法”一节中,偶而提到“《纳书楹》所选散曲,亦有十余套”,还从未有人进行过说明。“散曲”之名出自朱有燉的《诚斋乐府》,本与散套相对,专指小令。任氏最先提出这条资料,但他认为这是“别义”,故不取。

任氏之说被学术界普遍接受,并不断有人进行补充或强调。卢前说:“有诗歌之曲焉,有戏剧之曲焉。杂剧传奇戏剧之曲也,小令套数诗歌之曲也。”同时冯沅君将散曲写入《中国诗史》,梁乙真则径直说“它是继词而兴的一种‘新诗体’”。“新诗体”的定位十分精确,成为通说。50年代初郑振铎《研究中国文学的新途径》一文批评当时学界散曲与戏曲不分的状况:“谁都知道这两种是根本不同的东西,一种是诗歌,一种是戏曲。然而他们却认为这些东西都是‘曲’,只为了杂剧传奇是用‘曲’去写故事的。”这些意见都是在散曲独立的背景下,或从正面或从反面补充和维护了任氏的定义。

到90年代初,随着学术史观念的增强,人们重又提出这个话题开展讨论。罗忼烈《元曲、散曲的本义》以朱有燉的立意为据,对任氏的“自来”说进行质疑;田守真《散曲得名于何时》一文则认为杜仁杰《庄家不识构阑》中的“赶散易得”之“散”,指“散乐”,“这应该是其后散曲用‘散’字的根源所在”。杨栋《论散曲学与散曲学史》文中有“散曲名实辨”一节,指出散乐在宋元时指戏剧,元人姚桐寿创立的“散套”之名,“方是后来散曲取义根源所在”,并“认为散曲的概念意识产生于元末,从开始就是相对剧曲而言的”。经过这次讨论,“散曲”概念的内涵、外延以及由来大致理清了。

与前一话题紧相关联的是关于古人以“乐府”称曲的讨论。“乐府”是古典曲学家使用的最任意也最广泛的术语之一。任二北通过归纳认为:“在曲则无论剧曲散曲,皆包含在内。但元明以后论曲者

多用以指散曲。"罗忼烈认为元曲家说的"乐府""以小令为主,不是套数,更非杂剧",明初朱权才把杂剧包括进去。赵义山、羊春秋、门岿等认为包括小令与套数,完全与今日的"散曲"相等。叶松林《"大元乐府"考析》则以为还兼包杂剧。杨栋认为乐府在三代曲家中是一个历史的变化的概念,在元人那里就有继承发展,甚至在周德清一人身上还表现为十分复杂和矛盾的现象。他在《中国散曲学史研究》中对芝庵、杨朝英与周德清的乐府观做了认真清理。

正名不能脱离求实,故任氏《研究》中的《名称》与《体段》两篇不但相联,其内容也相似。如带过曲是任氏创立的一个新名,归于小令之下。他从发生学的角度解释说:"即作者填一调毕,意犹未尽,再续拈一他调,而此两调之间音律又适能衔接也。"罗锦堂认为是"介乎小令与套数中间的一种体裁",不应归入小令类[33]。李昌集认为"它是较缠达、缠令更为'原始'的'异调衔接'方式在北曲中的遗留。"汪志勇《元人散曲新探》则认为任说不合写作实际,并通过对《全元散曲》穷尽归纳,认为"摘自套曲中连用之两三支曲牌者,则为带过曲。"杨荫浏曾主张剧曲在前,散曲由剧曲生出。汪志勇发展杨说,认为带过曲与小令均摘自套曲,来自剧套。

有关散曲的不少概念与术语的定义界说并未完成,清洗话语永远是散曲学的重要任务之一。

(2)散曲起源论:由于散曲在前、戏曲在后的通识和南曲发源时期的散曲阶段迷失,曲源论实际上已转换成北散曲起源论。因此,北散曲的起源问题就成了古今戏曲、散曲论家的一个共同话题。20世纪的散曲史论与概论著作一般谈到这个问题都要举证讨论,甚至还会对自己的探源方法与话语进行考究与清洗,与古典曲学家的有论无证,笼统而言具有鲜明的区别。归纳各家之说,可以概括为一源论和多源论两类。

一源论主要有五种:一是曲源于词说。此说影响最大,且来历最古。元人陶宗仪说:"金季国初,乐府犹宋词之流,传奇犹宋戏曲

之变。"二三十年代的曲学家多是主张曲源于词的。任氏《研究》开宗明义说:"曲始自元季,而源于宋词。"继后在《词曲通义》、《教坊记笺订》二书中又打通宋词上与唐曲子挂钩,认定"词源于诗,而流为曲;曲源于词,而流为小曲。"吴梅《曲学通论》说:"乐府亡而词兴,词亡而曲作。""剧曲之兴,由来已久,而词变为曲,其间迁嬗之迹,皆在有宋一代。"梁乙真《元明散曲小史》说得更具体:"可知散曲小令其前身就是晚唐五代的小词。"但他已注意到诸宫调以及唱赚等宋金俗曲的影响。罗锦堂《中国散曲史》一方面强调"曲是词的替身,无论在音乐的基础上或是形式的构造上,都是由词演化而来",同时比梁书又多开列"外来音乐的影响"一项,已经开了后来多源论的先河。

二是词曲同源异流说。最早提出此说者为吕思勉,意在对曲源于词说进行补充或修正。他于20年代末提出:"斯时宋人之词已不可歌,而变为文章之事。然词曲异流同源,则词之大宗虽亡,而其支子未绝也。"(解放前万有文库《宋代文学》)任二北于50年代初著《敦煌曲初探》一书,由考证[柳青娘]一调的渊流,推断说:"唐乐曲流传之远且久者,以此调为第一。尤其唐调,至两宋词中,隐而不见,伏流于民间,及元明清曲乐中始又显露,初不止一调为然,其故何在殊可研究。"李昌集《中国古代散曲史》说得更明白肯定:"北曲与宋文词同源异流,在本质上是唐曲子在民间'暗流'的延伸和发展。"并做了详尽的证明。

三是曲源古乐古诗说。沿着曲源于词说的思路向前推展,就是曲源汉乐府、《诗经》三百篇,甚至源自原始社会的古歌谣等说法。这本是明代学者的主张,以胡侍《珍珠船》、王骥德《曲律》最为典型。近人王易《词曲史》在《溯源》篇中说:"今溯词曲之源,《雅》《颂》而外,不得不首援乐府。"这一思考模式在当代一些曲学史论中仍有一定影响。

四是曲源民歌说。郑振铎在《中国俗文学史》中指出:"散曲是

流行于元明以来的民间歌曲的总称。”此说由“五四”以来的一个著名的文学史观念“许多的正统文学的文体都是由‘俗文学’升格而来的”中推衍出来，因此为不少人接受。

五是曲源北宋市井俗曲说。王文才《元曲纪事》提出：“是宋金俗曲，实元明北词所肇始。”杨栋《中国散曲学史研究》通过对历史文献、探源方法与话语的清理，证明了“北曲之源为北宋末年流行于以汴京为中心的北方城市的通俗歌曲。”

多源说与一源说相对，认为曲的来源不止一个而是多个，为近现代多数曲学家所主张。多源说在语言表述上最清楚、最全面因而最有代表性的当属刘致中、侯镜昶的《读曲常识》：“产生于宋金时代的散曲，它来源于少数民族的乐曲，南北地区的民间小调和一部分没有丧失音乐地位的宋词，以及唐宋以来的大曲、鼓子词、转踏、诸宫调、赚词等。”游国恩等主编的《中国文学史》也持此说。由于此书长期作为高校文科教材，故多源说影响最大。

(3)散曲分期论：郑振铎于1932年著《插图本中国文学史》，首创以1300年为界，把元代散曲划分为前后两期之说，昭示了元散曲前盛后衰的不同阶段性特征。这种“二分法”简明易记，为后来的许多散曲史论著与文学史著作所采取。但这种分期法的粗略不详之弊也显而易见，故后来他在《中国俗文学史》中又提出一种新的“三分法”：1201—1300年为第一期，1301—1360年为第二期，1361—1422年为第三期。持三分法者还有直取王国维对元杂剧的分期法，即划为蒙古时代、一统时代和至正时代，如隋树森的《元人散曲概论》；李昌集注意到元好问等金末曲家的特殊地位，于“元前期”和“元后期”之前，特别列出“元初”一段，也是一种三分法。此外还有取四分法者。赵义山《元散曲概论》分为演化期(1234—1260)、始盛期(1260—1294)、大盛期(1295—1333)和衰落期(1333—1368)；杨栋《中国散曲学史研究》在论及钟嗣成《录鬼簿》的分类法时，则主张按四代人的不同创作倾向分为四期。

关于明代散曲的分期，任二北《研究》最先提出“分昆腔流行前后两时期以论明人”的主张，卢前《散曲史》发挥说：“论明曲以昆腔为界分别前后两期，亦足觇此道之升降，匪徒为论列之便而已。”后来的所有散曲史论著都认同任、卢的二分法。但也有主张三分法者，最早的是梁乙真的《元明散曲小史》。他在《导论》中明确提出：第一期由洪武初至成化末(1368—1487)，第二期由弘、正至嘉靖时(约 1488—1521)，第三期自嘉靖至明末(约 1522—1644)。韩国梁会锡的博士论文《明代散曲研究》中有“时期区分”一节专门讨论任氏的二分法，主张分为“前期”、“中期”和“后期”；羊春秋《散曲概论》的明代“作家论”也分“明初”、“明中期”和“晚明”三期。

清散曲由于过去了解得太少，故 90 年代之前的曲史论著都是统而论之，不作分期。最先对清曲提出分期的是罗锦堂。他在《清代散曲的发展》一文中主张分四期，实是由谢伯阳《全清散曲前言》中关于所收“主要有四部分人”的说明转换而来。而谢本人却不同意这种简单的转换，在《清代散曲研究中的几个问题》一文中有一节专论分期，认为文学史的分期更要考虑创作本身的阶段性特征，并提出划为“清初”、“清中期”和“晚清”的主张。90 年代史论著述大都认同谢氏之见，如羊春秋的《散曲概论》就是如此划分的。李昌集的《中国古代散曲史》把“晚清”改为“近代”，把民国共 38 年的创作也包括进来，实是综合了罗、谢意见而成。

(4)风格流派论：任二北首从前人曲论中归纳出豪放与清丽两种风格流派，并用以论列元明作家。后来的曲史论著大都沿袭任说，如卢前《散曲史》、梁乙真《元明散曲小史》、罗锦堂《中国散曲史》等。有的甚至不顾任说与实际之间的矛盾，非要一一具体落实，结果陷入荒诞的泥坑而难以自拔。如中国 90 年代中的一部《散曲史》，在“前期清丽派代表作家及其作品”一节中，第一个列出的是“‘蕴藉风流’的‘铜豌豆’关汉卿”，并以关氏的《不伏老》为例进行论证。这都不出任氏的圈子，而在具体分析中得出“全曲具有一种‘飞流直下

三千尺'的雄豪气势"的结论后,只好半是强词夺理半是自我解嘲地说:"这个套曲却不能说是关氏散曲的代表作,这种风格雄豪奔放的作品在他的现存散曲中只占很小的比例,否则把他归入'清丽派'便是一个错误了。"

也有人对任说进行发挥或调整。如冯沅君《中国诗史》打破朝代界限,以"清丽"与"豪放"为经编排元明散曲史,就是对任说的发展。她把白朴从豪放派中拿到清丽派,则是对任说的纠偏。也有人对任说提出批评:"任氏以豪放与清丽划分散曲派别,本身存在着一定缺陷或局限,因为前者倾向于内容而后者偏重于辞采,并不能完全在同一逻辑平面上构成对待。"[39]八九十年代隋树森《元人散曲概论》取元曲中的杂剧流派论,主张也将元散曲分为本色与文采两派。羊春秋《散曲概论》则杂取任、隋二氏之说,将豪放与本色、清丽与文采合而论之。在20世纪的曲学研究中,流派研究最不成熟,还有待做深入的探讨。

(5)主题思想论:关于散曲作品的思想内容,30年代一些文学史家在曲论中已开始运用社会学的文艺观或阶级论进行阐释评价。冯沅君《中国诗史》自觉地把散曲创作与当时的政治历史背景联系起来,强调不独元散曲包含着"反抗异族的愤慨",就是明清散曲也"都是这个时代的产物"。她一面极力肯定那些揭露社会黑暗,同情人民痛苦的作品,一方面对马致远等隐逸散曲的"消极情绪"进行曝光。对于前者人们没有分歧,而对后者则有不同的说法。梁乙真《小史》给"马派作家们"冠以"刹那的享乐主义",而对朱有燉的同类之作则评其为"有燉是统治阶级的一员,所以他的思想很可以作为中国统治阶级之思想的代表",是"陈腐的、谬误的"。

郑振铎进一步把阶级论的批评推开,《中国俗文学史》论王和卿,说"但可惜他的滑稽和所讽刺的对象都落在可怜的被压迫的阶级以及不全不具的人体之上,并没有对统治阶级有过什么攻击,所以他的成就不高。"至于对马致远为代表的避世隐逸思想,则一律斥

之为"流行性的传染病",认为"这样的退避躲藏者,在实际上乃是彻头彻尾的一个极端的个人主义者",并归之为叔孙通、钱谦益一流,说"这样人生观,实在是太可怕了"。阶级论到50至70年代被步步推向极端,连《高祖还乡》那篇曾被郑氏称作"把流氓皇帝挖苦透了的奇作",也被认为是一篇"坏作品"。人们发现曲中挖苦刘邦的小乡民原来是个地主或富农,刘邦曾给他"拽坝扶锄",自然是贫雇农。睢曲站在地主阶级立场上,如此诬蔑贫雇农,漫骂革命力量,当然是一篇"坏作品"。郑氏还曾极力称扬清代民歌《朔风儿透屋》等"结尾都出人意料的尖新,在民歌里常有这样奇峰突起的新境地。"结果到50年代末却遭人反驳说:"这支歌使我们很自然地想起明代冯梦龙的《挂枝儿·送情人直送到丹阳路》。情人只管调情,却忘了劳动人民的痛苦,这是说明两个阶级的生活和思想不同,倒不仅仅是结构上的'奇峰突起'。"其实批判者与被批判者使用的是同一种分析武器,都在严格地遵照话语逻辑而言说。

80年代后经过短暂的"拨乱反正",很快恢复了现实主义的批评话语。关于元散曲隐逸避世主题的形成,一般都认为是元蒙打击知识分子的结果,其中的"消极"、"颓废"、"虚无主义"因素不能肯定。王季思在《与罗忼烈教授论元曲书》中表述为"在消极表现中即含有积极因素,未可一笔抹杀",很有代表性。90年代开始有人突破社会功利主义的批评模式,提出一些新的看法。李昌集从传统文化的渊源方面清理出"避世—玩世"的深层结构,进行了全面的阐释;田守真认为马致远的避世与关汉卿的玩世殊途同归,都具有"反传统"的指向;杨栋则采用审美超越的理论肯定其生命自由的新价值。这都是在开放的文化背景下产生的新观念。

与大陆相比,台湾曲学一般不大注重思想内容的论析,但并非没有这方面的著作。郑骞《景午丛编》中有几篇文章都对元曲内容的"颓废"、"鄙陋"、"荒唐"与"纤佻"进行了指摘,称之为"元曲四弊",主要针对散曲而发。王忠林及其弟子范长华都是论析散曲内

容思想的专家,他们的著述都是客观的归纳和冷静的描述,而消除了社会功利主义的评判。可以看出他们年青一代在新的社会背景下对多元价值的理解和肯定。

(6)审美艺术论:散曲的谈文论艺文章很多,但有不少流为欣赏品评,有理论深度的专门之作不是太多,能够讨论问题的更少。任讷最早采用词曲比较法揭示散曲文体的原美特质,精详透辟,影响特大。他以个性至上主义的哲学理论为据,肯定散曲的俚谐和坦直,批评晚明以梁辰鱼为代表的类词化作品是"臣妾宋词,宋词不屑;伯仲元曲,元曲奇耻",同时对前人推崇的张可久散曲之骚雅,也认为是"私其人而背于体,非知曲者"。卢前则欣赏清雅之曲,在《论曲绝句》中公开表示"我爱江东梁伯龙",以反对任说,带有向古典曲学审美论的复归趋向。

80年代大陆文化界曾出现过一个美学热,与之相应,艺术论著也采用美学话语以论曲。如万晴川《元人咏史散曲中的悲剧意识》、李多《浅谈元代散曲的幽默艺术》、张兵《前期元人散曲美学风貌同异辨》、王友胜《论元人散曲的悲剧意识》、赵义山《试论元山水散曲之意境与元代文人之审美趣尚》、吴九成的《〈高祖还乡〉的喜剧谐趣的艺术构成》、刘宗德的《〈高祖还乡〉的喜剧手法》等,这类连题目都充斥着美学话语的文章不下几十篇,其中不少富有创意且能解释问题。如张晶《论元散曲的"陌生化"》借西方形式主义文论中的"陌生化"理论解释散曲文学以俚俗取胜的奥秘,王廷弼、沈卫建《市民情趣与元人散曲的美学追求》运用接受美学的方法阐释元散曲"以俗为美""以丑为美"与市民文化的审美需求的制约关系,高爽《浅谈元散曲女性形象塑造的两种倾向》从市民阶层的审美趣味揭示曲中女性形象的概念化现象等,都颇为有见且有效。

到90年代有一些系统论述散曲艺术的著作出版,比较有创意的有李昌集的《中国古代散曲史》,其中第一卷第五章引入"语步""语节"、叙述视角、意象组合等新概念来论析曲语构造的内在形式、散

曲代言体和自言体现象,第五章用"风力""情采""物色""辞藻"论述"散曲文学的审美构成",具有浓厚的新时代学术色彩。王毅的《元散曲艺术论》第一个对长期形成的词婉约而曲直露的通说提出质疑,运用模糊理论、梦幻理论等新观念揭示元散曲的审美特征,提出散曲文学"不在曲折的有无,而在于曲折的多少与深浅",这有助于对散曲艺术的深入讨论与理解。

除了上述六大话题,还可从作家作品研究中归纳出一些子级话题,如元散曲中的刘时中究竟有几个及《上高监司》到底写成于何时、关于少数民族曲家及其创作、关于张可久散曲的评价等,也都是不少论著讨论的焦点,这里就不一一论列了。

(三)反思与前瞻

值此新旧世纪之交,反思过去,瞻望未来,我们对21世纪散曲学的发展趋势做出如下预测。

(1)散曲学将出现空前规模的兴盛繁荣,特别是明清散曲研究,会取得长足进步。20世纪的散曲研究虽然产生过三座高峰,但与诗、词、小说、戏剧等兄弟学科比较则显得极其薄弱。仅从论著成果的统计看,其数量尚不及其他学科的十分之一,相差悬殊。在散曲学内部,又存在重元代而轻明清的严重倾向,后者的论著只有前者的十分之一左右,同样比例失调。这种学术现状与对象的真实价值和实际存在远不相应,主要是由社会功利主义乃至政治实用主义的流行所致,其次是文人崇雅鄙俗的习惯心理从中作祟。从功利实用和尚雅的观点看,学术是分为三六九等的。散曲写的都是"风花雪月",再加之俚俗不文,自然属于"消极"、"颓废"、"鄙俗"一类,终究难登文学的神圣殿堂。随着关怀人生、关怀生命的价值观的普及开放,散曲暨明清散曲都理应也必然会得到人们的重视。此外,依盛极而衰、否极泰来的学术演变规则推测,散曲暨明清散曲也要时来运转,将会出现一个兴旺发达的繁盛局面。

(2)散曲文献的研究与纂辑将实现全备系统的目标。 散曲文献学作为研究的基础,20世纪的散曲学者白手起家,做了大量艰苦的工作,取得了卓越成就。如三代作品全集的编定出版就是光辉的范例。但比起其他兄弟学科还有相当差距,就其自身而言也存在很多缺口。因此制约着散曲本体研究的进展。归纳起来,应有如下几个方面的工作要做。

一方面是在三代全集的基础上继续辑遗补正。任何全集都不可能一下子穷尽所有作品,所谓"全"只是相对而言。《全元散曲》出版以来,已有不少补正文章发表;《全明散曲》编成于90年代,目前已发现朱载堉的散曲集《醒世词》有部分作品遗漏。补遗工作除了留心从典籍文献中去搜集资料,更要注意地下考古的新发现。如黄明兰《一对金代北曲三彩枕》一文披露了8首早期散曲作品,近年我们也发现了不少出土瓷器上的金元散曲,正在调查清理之中。这都提醒我们应当放宽视界,超越典籍的局限,全方位地搜集材料,尽力接近"全"的目标。

另一方面是对历代研究资料的搜集编纂。上个世纪的学者对历代曲论曲话以及作家资料的纂辑较为用力,业绩也颇为显赫。如任二北的《曲谐》与《新曲苑》、孙楷第的《元曲家考略》、王文才的《元曲纪事》、庄一拂的《元明散曲作家汇考》、田守真的《明代散曲纪事》等都是比较全备的。若再补编成《清代散曲纪事》就成龙配套了。目前已有人着手编纂《历代散曲序跋汇编》、《元明清散曲论著汇编》、《散曲评论集萃》等书,相信会在不久的将来完成,为论曲者提供更为完善更为方便的资料集。

最后一方面是《散曲善本丛书》和《散曲研究丛书》的编集。前者应包括元明清三代所有曲选、曲论、曲韵、曲谱以及曲乐等典籍,90年代已有学者在策划此事,惜至今未能落实;后者除包容前书的内容之外,还应收录20世纪所有的研究论著,才是最称完备的资料之库。这两项宏伟计划的实现必须同时具备三个条件:一是经济发展

的程度达到可以轻松地为文化出版事业支付巨额资金,二是打破现行的封建割据式的图书文物保管制度,三是彻底消除海峡两岸乃至国际之间的隔绝,真正实现了"地球村"理想。这三个条件目前都远不能达到。仅说国内图书一项,别说古代典籍被各个图书馆封锁,就是近人郑振铎、卢前等曲学家的藏书也难得一见。因此,我们只能寄希望于未来。

(3)散曲史论与文论将会出现大的发展。散曲史论学与文论学的进步受文献资料与时代价值观念的制约,那些有成就的散曲史、散曲概论著作都无不采用着"流行话语"。事实上近代散曲学的创生就是"五四"白话文与白话诗运动的一个结晶。据此可以预料,随着新世纪价值观的多元化,散曲的文学研究会出现新的面貌。

首先是在思想内容的研究方面,政治实用主义和社会功利主义的批评观念将逐渐淡化,而代之以重视个体生命、重视自然自由等带有更多科学色彩和人文关怀的新观念。但社会学的文学观却不会被遗弃,将在多元化开放性价值系统中保留其应有的一席之地。与此相应,散曲的"风花雪月"题材内容与思想倾向,将获得新的阐释与肯定;大量作家作品也会进入研究视野,有了微观细读的机会。

还有散曲的艺术研究,此前虽然在曲与词的审美精神之别及曲之艺术手法等一些方面取得了较为深入的认识,但对散曲文学流派、审美取向的主导倾向与多样化发展以及雅俗转化的深层机制等问题的见解还都显得肤浅甚至幼稚。未来若能站到美学与哲学的高度,把世界、作家、作品与读者用审美统一起来,相信在上述许多课题的研究中会有重大突破。

此外,有关散曲源流论、散曲形制史等热点问题,随着新资料的不断发现和学术手段的革新,在新世纪中有望得到深入或解决。目前的散曲史、散曲概论与通论著作大都出版于《全明散曲》问世之前,随着 21 世纪散曲研究在宏观与微观两个向度上的深入,不仅需要重编改写,而且还会出现一批断代史、主题史之类的专题著作。

这都应当在预料之中。

(4)在观念革新与知识更新的推动下,散曲研究领域必将大大拓展。散曲实由曲乐、曲词和格律三种基本要素结合而成,20世纪散曲学的主力阵容集中在对曲词的文本研究方面,用单纯的文学眼光观察一切,结果就造成了散曲与诗词文的混同一律而丧失了自我。原因是曲学家多由大学中文系的中国古代文学教师相兼,一般缺乏音乐学和音韵学的知识。即使个别专攻曲律学的著作,虽然归纳得十分细致,但因为不通曲乐,不知道曲律的本质就是音乐线条与字调线条的平行和谐,而格律谱不过是曲乐的文字转换形式,因此,面对创作的大量复杂现象及前人的各种不同学说,无力作出透彻的说明和有效批判。研究曲乐与曲韵的人极少,一般由中国古代音乐史学者和近代语言学者兼任。同样限于知识,他们的著述中误会也不少,如把周德清说成"伟大的戏曲家"(实为散曲家)、把《九宫大成》中元散曲牌子的工尺谱认作元曲真声(实为昆曲化的北曲)等等。由于散曲研究者知识结构的缺陷,再加上故步自封,互不通气,因此不仅限制了研究的全面深入,而且往往发生一些常识问题的混乱。

新世纪的散曲专家应当属于开放性综合型人材,精熟一切与研究对象有关的知识。在综合研究的基础上,然后分科独进,把散曲研究提升到一个全新的水平。预料以下分学科将在21世纪得到充分开发与拓展:一、散曲文化学,以阐释散曲的文化内涵为主。二、散曲生存传播学,探讨散曲的历史存在状态与传播方式。三、散曲语言学,此前的元曲释词著作都是以元杂剧为主要对象的,由此扩展之,全面对三代散曲的词汇、语音、语法、熟语、典故等进行系统的研究。四、散曲音乐学,着重对散曲的宫调、乐谱、曲乐性质进行探讨与翻译。五、散曲格律学,以音乐语言学的原理为指导,对前代创制的各种曲谱与格律学说进行全面清理,从而对衬字、务头、增字、减字与变体等曲体形式的复杂现象做出科学的说明。六、散曲批评

史或散曲学术史，以前人的曲论或研究成果为对象，进行再批评再研究。七、中国散曲学，集中所有知识成果，建构一门综合性的科学学科。

(5)加强学术批评，建立与完善散曲研究的规范。自任氏新曲学创立了以逻辑严密、话语清晰为前提，用归纳法、统计法、比较法求得结论的研究传统以来，产生了不少具有科学实证性的论著，陆续提出和解决了曲学中一系列基本的问题。但是有意或无意犯规违例，无视学术规范的现象也时有发生。最为突出的表现是隐瞒不报，自我做祖。一些论著从来不提前人或同时人在同一课题上做了那些工作，而只顾自拉自唱，似乎全是自己的发明创造。成果索引中如此多的雷同题目，其中多有互不关联者，表明这种自拉自唱所造成的重复劳动是何等严重。更有甚者，则迹近故意隐瞒他人成果。如近年出版的一本论著谈散曲起源，所列"词的衰微"、"外乐的传入"等项，连文字都与梁乙真、罗锦堂等人的著述类同，却说成是"个人的体验"。90年代中有一部散曲史，竟然说"唯独散曲这一体式的史的研究相当沉寂，至今为止，还未见一部系统的、完整的散曲史著作出版"。此前已有罗锦堂的《中国散曲史》、卢前的《散曲史》、李昌集的《中国古代散曲史》，都是有名的散曲通史。后二书都从元明写到民国之间，不知道算不算"系统的、完整的散曲史著作"。

其他还有"话语"不清、思路混乱、只说一面理的证实而不证伪、曲解文献资料以供己需、把未加证明的猜想等同于已经证明了的定理等等缺乏逻辑规范的种种倾向，这里恕不一一列举。

反思曲学犯规违例现象的原因，主要来自两个方面。一是由于目前学术评价重数量轻质量、重形式轻实际等背离科研规律的制度弊端，这一点估计在未来较长的时间还不能彻底纠正，因此晋职书升级文、项目书争奖文、岗位书任务文等还会有一定市场。二是曲学传统中本来就存在喜好笼统含混随意漫谈，辗转抄袭并不为耻的习惯。20世纪的散曲学虽经过近代学术的洗礼，但传统的"病灶"并

未得到根除,故一遇机会就容易旧病复发。

要解决上述问题,首先要做好以下三方面的工作。一是在研究生中加强科学理念与方法论教育,增强"学术的唯一目的在于追求真理"的自觉意识与职业道德感。研究生是21世纪曲学研究的主力或"职业队",只要在他们头脑中树立起牢固的学术规范意识,懂得没有规则的"游戏"和没有裁判的规则都属业余水平的道理,散曲学的现代化就有希望。二是鼓励开展学术批评和学术史研究。学术史研究的主要任务就是清洗学术话语,总结历代成果,属于研究之研究、批评之批评。学术规则的完善与裁判,乃至学术流派的多样化繁荣与活跃,都只能在平等自由的批评论争中实现。实事求是地说,中国学术比较缺乏批判精神,曲学中对批评尤其不习惯,乃至把元人周德清与杨朝英的历史论争说成是"小人攻讦"。脱去谦谦君子、好好先生的长袍马褂,依学术规则而对抗竞争,锱铢必较,不断提高竞技水平,应当是新世纪散曲学的一个显著标志。三是利用现代高科技手段,加快学术成果的流通,消除曲学研究中的盲目性重复劳动。这个问题待下面再说。

(6)紧追信息时代的步伐,革新研究手段。上个世纪的曲学研究从资料搜集到论著撰述基本上是手抄手写式的个体手工劳动,普遍感到费时费力而效率低下。近年复印、打印逐渐普及,开始替代手抄手写,但还不能从根本上解决查阅资料难、文献检索难、成果交流难以及出版发表难的诸多局限问题。

随着21世纪信息化社会的来临,以计算机为中心而形成的互联网和电子出版物正以铺天盖地之势漫延开来。未来散曲学如果能把握住现代化的信息积累与传播手段,充分开发利用已有的信息资源,上世纪的诸多难题就会化解。

具体设想一个是散曲资料文献都应制做光盘或软盘。而今只有《全元散曲》制成了光盘,其他《全明散曲》、《全清散曲》等现成文献以及上述第二项预测中所拟各种有待编辑的文献,也都应把电子

出版物作为主要载体之一。譬如有人作《[天净沙·秋思]发微》,说"秋思"这个题目就好得不得了,一个好的诗题如同一首诗的眼睛云云。现在只要把《全元散曲》的光盘插入电脑,用鼠标一点,"秋思"的题目就会出现一串,当然也不会有此高论了。

设想之二是尽快建立散曲学的专门网站,首先是将现有资料文献和研究成果上网,达到信息资源的共享,这样就可使学者节省下大量查阅翻检的人力物力,从而投放到潜心研究中去。譬如过去查检一篇论文,都要去图书馆,至少需要半天时间。现在上网后只需坐在家中点击"中文期刊"网站,弹指之间就可调出。当然要查阅图书资料、海外论著和 90 年代以前的论文,目前还难以办到,但预计在不远的将来会逐步实现。

设想之三是随着"网络写作"、"网上聊天"和"新闻网页"的普及,曲学成果的发表出版模式将会改变。学者可以超越时空以及其他种种人为限制,在网上自由平等地交流、切磋,对话与质询。研究信息的传输与反馈之迅捷,如同把全球的治曲者集为一堂而做面对面的商讨。世界沙龙式、学术研讨会式将代替刊物发表和出版社出版的旧套路,而成为未来散曲学的常规模式。20 年间计算机的发展速度之快,令人目不暇接。未来随着科学家所预测的神经网络、光子量子等逼趋人工智能的新型电脑的研成,21 世纪散曲学的面貌改观之大,实在是我们今天所难以逆料的。

任何预测都带有一定的冒险性,但我们还是满怀信心地期待着历史的检验。

注释:

① 《关于唐曲子问题商榷》,载《文学遗产》1980 年第 2 期。

② 《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》第十章《结论》,中华书局 1996 年版。

③ 参看《唐宋词百科大辞典·词》1137 页,学苑出版社 1990 年版。

④ 龙沐勋:《研究词学之商榷》,载《词学季刊》1 卷 4 号,1934 年。

⑤ 参见《云谣集研究汇录》,上海古籍出版社 1998 年版。

⑥ 施议对:《夏承焘与中国当代词学》,载《词学》第十二辑。

⑦ 夏承焘:《瞿髯论词绝句》,中华书局1979年初版,1983年出修订本。此书所论词家始于李白,迄于况周颐,外编又及日本、朝鲜、越南词人,共载一百首绝句。叶嘉莹和缪钺合著《灵溪词说》中亦载论词绝句。此书1987年由上海古籍出版社出版。

⑧ 今通行本为人民文学出版社1960年《蕙风词话·人间词话》本。此书由王幼安校订,包括《人间词话》(王国维亲自删定,刊于《国粹学报》者)64则、《人间词话删稿》(王国维删弃者)49则、《人间词话附录》(各家所录王国维论词言论)29则。

⑨ 参见王兆鹏:《论唐圭璋师的词学研究》,载《唐宋词史论》,人民文学出版社2000年版。

⑩ 唐圭璋:《词学论丛》,上海古籍出版社1986年版第576页。

⑪ 唐圭璋:《评人间词话》,原载《斯文》,1938年3月。

⑫ 《传承、建构、展望:关于二十世纪词学研究的对话》,载《文学遗产》1999年第3期。

⑬ 夏承焘:《月轮山词论集·前言》,中华书局1979年版。

⑭ 此书原为作者60年代初在中山大学指导研究生学习宋词之讲稿,1987年辑入《詹安泰词学论稿》一书,由广东人民出版社刊行。

⑮ 吴熊和《唐宋词通论》,浙江古籍出版社1985年初版,1989年修订再版;杨海明《唐宋词史》,江苏古籍出版社1987年出版。

⑯ 分别载于《词学》第1辑(华东师范大学出版社1981年)、《文学评论》1995年第4期、《文学评论》1996年第6期、《文学遗产》1998年第2期、《文学遗产》2001年第5期。

⑰ 天津教育出版社1989年出版。

⑱ 参看刘尊明:《晚唐五代词发展兴盛的文化观照》,载《文学遗产》1995年第1期;乔力:《诗之余:论中唐文士词的文化品位与审美特征》,载《文学评论》1995年第4期;王兆鹏、刘尊明:《历史的选择:宋代词人历史地位的定量分析》,载《文学遗产》1995年第4期。

⑲ 《唐五代北宋词研究》,东京创文社1976年版;杨铁婴译出中译本,陕西人民出版社1987年版。《唐宋词研究》,汲古书院1991年版;程郁缀译出中译本,北京大学出版社1995年版。《柳永论稿——词的源流与创新》,张海鸥译,上海古籍出版社1998年版。

⑳ 参见王水照:《日本学者中国词学论文集·前言》,上海古籍出版社1991年版。

㉑ 参见周发祥:《西方的唐宋词研究》,载《文学遗产》1993年第1期。

㉒ 王兆鹏认为20世纪词学研究成果主要出现在三四十年代和八九十年代。30年代,词学开始成为一门"显学"。当时以"词学"命名的著作有梁启勋的《词学》(1933)、吴梅的《词学通论》(1933)和胡云翼的《词学概论》(1934)。参见《传承、建构、展望:关于二十世纪词学研究的对话》,载《文学遗产》1999年第3期。

㉓ 《隋唐五代燕乐杂言歌辞集》,巴蜀书社1990年出版;《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》,扬州师范学院1985年油印,中华书局1996年出版。

㉔ 黄翔鹏:《逝者如斯夫……:古曲钩沉和曲调考证问题》,载《文艺研究》1989年第4期。郑祖襄:《把"没有音乐的音乐史"变为有可听作品的音乐史:谈黄翔鹏的"曲调考证"及其学术价值》,载《中国音乐学》1999年第2期。

㉕ 杨荫浏:《语言音乐学初探》,人民音乐出版社1983年版。

㉖ 《词乐曲唱》,人民音乐出版社1995年版。

㉗ 杨海明:《论〈词源〉的论词主旨:兼论南宋后期的词学风尚》,载《文学遗产》1993年第2期。

㉘ 王延龄:《〈词源〉八十四调名笺释》,载《北方论丛》1982年第2期、第4期。

㉙ 王昆吾:《汉唐音乐文化论集》,台北学艺出版社1991年版;《唐代酒令艺术:关于敦煌舞谱、早期文人词及其文化背景的研究》,台北文津出版社1993年版,上海知识出版社1995年版。

㉚ 罗宗信:《中原音韵序》。

㉛ 《全清散曲·前言》,齐鲁书社1985年版。

㉜ 详见心早:《首届海峡两岸元曲研讨会概况》,载《河北师院学报》1990年第2期。

㉝ 见《锦堂论曲》,台北联经出版公司1977年版。

㉞ 杨栋:《中国散曲学史研究(续篇)》,山东大学出版社1998年版186页。



人间词话

王国维

一

词以境界为最上。有境界则自成高格,自有名句。五代北宋之词所以独绝者在此。

二

有造境,有写境,此理想与写实二派之所由分。然二者颇难分别。因大诗人所造之境,必合乎自然,所写之境,亦必邻于理想故也。

三

有有我之境,有无我之境。"泪眼问花花不语,乱红飞过秋千去";"可堪孤馆闭春寒,杜鹃声里斜阳暮":有我之境也。"采菊东篱下,悠然见南山";"寒波澹澹起,白鸟悠悠下":无我之境也。有我之境,以我观物,故物我皆著我之色彩。无我之境,以物观物,故不知

何者为我，何者为物。古人为词，写有我之境者为多，然未始不能写无我之境，此在豪杰之士能自树立耳。

四

无我之境，人惟于静中得之；有我之境，于由动之静时得之。故一优美、一宏壮也。

五

自然中之物，互相关系，互相限制。然其写之于文学及美术中也，必遗其关系、限制之处。故虽写实家，亦理想家也。又虽如何虚构之境，其材料必求之于自然，而其构造，亦必从自然之法则。故虽理想家，亦写实家也。

六

境非独谓景物也。喜怒哀乐，亦人心中之一境界。故能写真景物、真感情者，谓之有境界。否则谓之无境界。

七

"红杏枝头春意闹"，著一"闹"字，而境界全出。"云破月来花弄影"，著一"弄"字，而境界全出矣。

八

境界有大小，不以是而分优劣。"细雨鱼儿出，微风燕子斜"，何

遽不若“落日照大旗，马鸣风萧萧”？“宝帘闲挂小银钩”，何遽不若“雾失楼台，月迷津渡”也？

九

《严沧浪诗话》谓：“盛唐诸公，唯在兴趣。羚羊挂角，无迹可求。故其妙处，透彻玲珑，不可凑泊。如空中之音、相中之色、水中之月、镜中之象，言有尽而意无穷。”余谓：北宋以前之词，亦复如是。然沧浪所谓兴趣，阮亭所谓神韵，犹不过道其面目；不若鄙人拈出“境界”二字，为探其本也。

十

太白纯以气象胜。“西风残照，汉家陵阙”，寥寥八字，遂关千古登临之口。后世唯范文正之《渔家傲》、夏英公之《喜迁莺》，差足继武，然气象已不逮矣。

十一

张皋文谓：“飞卿之词，深美闳约。”余谓此四字唯冯正中足以当之。刘融齐谓“飞卿精妙绝人”，差近之耳。

十二

“画屏金鹧鸪”，飞卿语也，其词品似之。“弦上黄莺语”，端己语也，其词品亦似之。正中词品，若欲于其词句中求之，则“和泪试严妆”，殆近之欤？

十三

南唐中主词:"菡萏香销翠叶残,西风愁起绿波闲。"大有众芳芜秽、美人迟暮之感。乃古今独赏其"细雨梦回鸡塞远,小楼吹彻玉笙寒"。故知解人正不易得。

十四

温飞卿之词,句秀也。韦端己之词,骨秀也。李重光之词,神秀也。

十五

词至李后主而眼界始大,感慨遂深,遂变伶工之词而为士大夫之词。周介存置诸温、韦之下,可为颠倒黑白矣。"自是人生长恨水长东","流水落花春去也,天上人间":《金荃》、《浣花》,能有此气象耶?

十六

词人者,不失其赤子之心者也。故生于深宫之中,长于妇人之手,是后主为人君所短处,亦即为词人所长处。

十七

客观之诗人,不可不多阅世。阅世愈深,则材料愈丰富,愈变化,《水浒传》、《红楼梦》之作者是也。主观之诗人,不必多阅世。阅

世愈浅，则性情愈真，李后主是也。

十八

尼采谓："一切文学，余爱以血书者。"后主之词，真所谓以血书者也。宋道君皇帝《燕山亭》词亦略似之。然道君不过自道身世之戚，后主则俨有释迦基督担荷人类罪恶之意，其大小固不同矣。

十九

冯正中词虽不失五代风格，而堂庑特大，开北宋一代风气。与中、后二主词皆在《花间》范围之外，宜《花间集》中不登其只字也。

二十

正中词除《鹊踏枝》、《菩萨蛮》十数阕最暄赫外，如《醉花间》之"高树鹊衔巢，斜月明寒草"。余谓：韦苏州之"流萤渡高阁"、孟襄阳之"疏雨滴梧桐"，不能过也。

二一

欧九《浣溪沙》词："绿杨楼外出秋千。"晁补之谓：只一"出"字，便后人所不能道。余谓：此本于正中《上行杯》词"柳外秋千出画墙"，但欧语尤工耳。

二二

梅圣俞《苏幕遮》词："落尽梨花春又了。满地残阳，翠色和烟

老。"刘融斋谓：少游一生似专学此种。余谓：冯正中《玉楼春》词："芳菲次第长相续，自是情多无处足。尊前百计得春归，莫为伤春眉黛促。"永叔一生似专学此种。

二三

人知和靖《点绛唇》、圣俞《苏幕遮》、永叔《少年游》三阕为咏春草绝调。不知先有正中"细雨湿流光"五字，皆能摄春草之魂者也。

二四

《诗·蒹葭》一篇，最得风人深致。晏同叔之"昨夜西风凋碧树。独上高楼，望尽天涯路。"意颇近之。但一洒落，一悲壮耳。

二五

"我瞻四方，蹙蹙靡所骋。"诗人之忧生也。"昨夜西风凋碧树。独上高楼，望尽天涯路"似之。"终日驰车走，不见所问津。"诗人之忧世也。"百草千花寒食路，香车系在谁家树"似之。

二六

古今之成大事业、大学问者，必经过三种之境界："昨夜西风凋碧树。独上高楼，望尽天涯路。"此第一境也。"衣带渐宽终不悔，为伊消得人憔悴。"此第二境也。"众里寻他千百度，蓦然回首，那人却在，灯火阑珊处。"此第三境也。此等语皆非大词人不能道。然遽以此意解释诸词，恐为晏欧诸公所不许也。

二七

永叔"人生自是有情痴,此根不关风与月。""直须看尽洛城花,始共春风容易别。"于豪放之中有沈著之致,所以尤高。

二八

冯梦华《宋六十一家词选序例》谓:"淮海小山,古之伤心人也。其淡语皆有味,浅语皆有致。"余谓此唯淮海足以当之。小山矜贵有余,但方可驾子野方回,未足抗衡淮海也。

二九

少游词境最为凄婉。至"可堪孤馆闭春寒,杜鹃声里斜阳暮",则变而凄厉矣。东坡赏其后二语,犹为皮相。

三十

"风雨如晦,鸡犬不已。""山峻高以蔽日兮,下幽晦以多雨;霰雪纷其无垠兮,云霏霏而承宇。""树树皆秋色,山山唯落晖。""可堪孤馆闭春寒,杜鹃声里斜阳暮。"气象皆相似。

三一

昭明太子称:陶渊明诗"跌宕昭彰,独超众类,抑扬爽朗,莫之兴京"。王无功称:薛收赋"韵趣高奇,词义晦远,嵯峨萧瑟,真不可言"。词中惜少此二种气象。前者唯东坡,后者唯白石,略得

一二耳。

三二

词之雅郑，在神不在貌。永叔少游虽作艳语，终有品格。方之美成，便有淑女与倡伎之别。

三三

美成深远之致不及欧秦。唯言情体物，穷极工巧，故不失为第一流之作者。但恨创调之才多，创意之才少耳。

三四

词忌用替代字。美成《解语花》之“桂华流瓦”，境界极妙。惜以“桂华”二字代“月”耳。梦窗以下，则用代字更多。其所以然者，非意不足，则语不妙也。盖意足则不暇代，语妙则不必代。此少游之“小楼连苑”、“绣毂雕鞍”，所以为东坡所讥也。

三五

沈伯时《乐府指迷》云：“说桃不可直说破桃，须用‘红雨’‘刘郎’等字。咏柳不可直说破柳，须用‘章台’、‘灞岸’等字。”若惟恐人不用代字者。果以是为工，则古今类书具在，又安用词为耶？宜其为《提要》所讥也。

三六

美成《苏幕遮》词:“叶上初阳干宿雨。水面清圆,一一风荷举。”此真能得荷之神理者。觉白石《念奴娇》《惜红衣》二词,犹有隔雾看花之恨。

三七

东坡《水龙吟》咏杨花,和均而似元唱。章质夫词,原唱而似和均。才之不可强也如是!

三八

咏物之词,自以东坡《水龙吟》最工,邦卿《双双燕》次之。白石《暗香》、《疏影》,格调虽高,然无一语道着,视古人“江边一树垂垂发”等句何如耶?

三九

白石写景之作,如“二十四桥仍在,波心荡,冷月无声”、“数峰清苦,商略黄昏雨”、“高树晚蝉,说西风消息”,虽格韵高绝,然如雾里看花,终隔一层。梅溪、梦窗诸家写景之病,皆在一“隔”字。北宋风流,渡江遂绝。抑真有运会存乎其间耶?

四十

问“隔”与“不隔”之别。曰:陶谢之诗不隔,延年则稍隔矣。东

坡之诗不隔,山谷则稍隔矣。“池塘生春草”、“空梁落燕泥”等二句,妙处唯在不隔,词亦如是。即以一人一词论,如欧阳公《少年游》咏春草上半阕云:“阑干十二独凭春,晴碧远连云。二月三月,千里万里,行色苦愁人。”语语都在目前,便是不隔。至云“谢家池上,江淹浦畔”则隔矣。白石《翠楼吟》:“此地。宜有词仙,拥素云黄鹤,与君游戏。玉梯凝望久,叹芳草、萋萋千里。”便是不隔。至“酒祓清愁,花消英气”则隔矣。然南宋词虽不隔处,比之前人,自有浅深厚薄之别。

四一

“生年不满百,常怀千岁忧。昼短苦夜长,何不秉烛游?”“服食求神仙,多为药所误。不如饮美酒,被服纨与素。”写情如此,方为不隔。“采菊东篱下,悠然见南山。山气日夕佳,飞鸟相与还。”“天似穹庐,笼盖四野。天苍苍,野茫茫,风吹草低见牛羊。”写景如此,方为不隔。

四二

古今词人格调之高,无如白石。惜不于意境上用力,故觉无言外之味、弦外之响,终不能与于第一流之作者也。

四三

南宋词人,白石有格而无情,剑南有气而乏韵。其堪与北宋人颉颃者,唯一幼安耳。近人祖南宋而祧北宋,以南宋之词可学,北宋不可学也。学南宋者,不祖白石,则祖梦窗,以白石、梦窗可学,幼安不可学也。学幼安者率祖其粗犷、滑稽,以其粗犷、滑稽处可学,佳

处不可学也。幼安之佳处,在有性情,有境界。即以气象论,亦有“横素波、干青云”之概,宁后世龌龊小生所可拟耶?

四四

东坡之词旷,稼轩之词豪。无二人之胸襟而学其词,犹东施之效捧心也。

四五

读东坡、稼轩词,须观其雅量高致,有伯夷、柳下惠之风。白石虽似蝉脱尘埃,然终不免局促辕下。

四六

苏辛,词中之狂。白石犹不失为狷。若梦窗、梅溪、玉田、草窗、西麓辈,面目不同,同归于乡愿而已。

四七

稼轩《中秋饮酒达旦用天问体作木兰花慢以送月》曰:“可怜今夕月,向何处,去悠悠?是别有人间,那边才见,光景东头。”词人想象,直悟月轮绕地之理,与科学家密合,可谓神悟。

四八

周介存谓:“梅溪词中,喜用‘偷’字,足以定出其品格。”刘融斋谓:“周旨荡而史意贪。”此二语令人解颐。

四九

介存谓:梦窗词之佳者,如"水光云影,摇荡绿波,抚玩无极,追寻已远"。余览《梦窗甲乙丙丁稿》中,实无足当此者。有之,其"隔江人在雨声中,晚风菰叶生愁怨"二语乎?

五十

梦窗之词,吾得取其词中一语以评之,曰:"映梦窗零乱碧。"玉田之词,余得取其词中之一语以评之,曰:"玉老田荒。"

五一

"明月照积雪"、"大江流日夜"、"中天悬明月"、"长河落日圆",此种境界,可谓千古壮观。求之于词,唯纳兰容若塞上之作,如《长相思》之"夜深千帐灯"、《如梦令》之"万帐穹庐人醉,星影摇摇欲坠",差近之。

五二

纳兰容若以自然之眼观物,以自然之舌言情。此由初入中原,未染汉人风气,故能真切如此。北宋以来,一人而已。

五三

陆放翁跋《花间集》,谓:"唐季五代,诗愈卑,而倚声者辄简古可爱。能此不能彼,未易以理推也。"《提要》驳之,谓:"犹能举七十斤

者，举百斤则蹶，举五十斤则运掉自如。"其言甚辨。然谓词必易于诗，余未敢信。善乎陈卧子之言曰："宋人不知诗而强作诗，故终宋之世无诗。然其欢愉愁怨之致，动于中而不能抑者，类发于诗余，故其所造独工。"五代词之所以独胜，亦以此也。

五四

四言敝而有楚辞，楚辞敝而有五言，五言敝而有七言，古诗敝而有律绝，律绝敝而有词。盖文体通行既久，染指遂多，自成习套。豪杰之士，亦难于其中自出新意，故遁而作他体，以自解脱。一切文体所以始盛终衰者，皆由于此。故谓文学后不如前，余未敢信。但就一体论，则此说固无以易也。

五五

诗之《三百篇》、《十九首》，词之五代、北宋，皆无题也。非无题也，诗词中之意，不能以题尽之也。自《花庵》、《草堂》每调立题，并古人无题之词亦为之作题。如观一幅佳山水，而即曰此某山某河，可乎？诗有题而诗亡，词有题而词亡，然中材之士，鲜能知此而自振拔者也。

五六

大家之作，其言情也必沁人心脾，其写景也必豁人耳目。其辞脱口而出，无矫揉妆束之态。以其所见者真，所知者深也。诗词皆然。持此以衡古今之作者，可无大误也。

五七

人能于诗词中不为美刺投赠之篇，不使隶事之句，不用粉饰之字，则于此道已过半矣。

五八

以《长恨歌》之壮采，而所隶之事，只“小玉双成”四字，才有余也。梅村歌行，则非隶事不办。白吴优劣，即于此见。不独作诗为然，填词家亦不可不知也。

五九

近体诗体制，以五七言绝句为最尊，律诗次之，排律最下。盖此体于寄兴言情，两无所当，殆有均之骈体文耳。词中小令如绝句，长调似律诗，若长调之百字令、沁园春等，则近于排律矣。

六十

诗人对宇宙人生，须入乎其内，又须出乎其外。入乎其内，故能写之。出乎其外，故能观之。入乎其内，故有生气。出乎其外，故有高致。美成能入而不出。白石以降，于此二事皆未梦见。

六一

诗人必有轻视外物之意，故能以奴仆命风月。又必有重视外物之意，故能与花鸟共忧乐。

六二

"昔为倡家女,今为荡子妇。荡子行不归,空床难独守。""何不策高足,先据要路津?无为守穷贱,轗轲长苦辛。"可为淫鄙之尤。然无视为淫词、鄙词者,以其真也。五代北宋之大词人亦然。非无淫词,读之者但觉其亲切动人。非无鄙词,但觉其精力弥满。可知淫词与鄙词之病,非淫与鄙之病,而游词之病也。"岂不尔思,室是远而。"而子曰:"未之思也,夫何远之有?"恶其游也。

六三

"枯藤老树昏鸦,小桥流水人家,古道西风瘦马,夕阳西下,断肠人在天涯。"此元人马东篱《天净沙》小令也。寥寥数语,深得唐人绝句妙境。有元一代词家,皆不能办此也。

六四

白仁甫《秋夜梧桐雨》剧,沈雄悲壮,为元曲冠冕。然所作《天籁词》,粗浅之甚,不足为稼轩奴隶。岂创者易工,而因者难巧欤?抑人各有能与不能也?读者观欧秦之诗远不如词,足透此中消息。

宣统庚戌九月脱稿于京师定武城南寓庐

(选自《蕙风词话·人间词话》,人民文学出版社 1960 年版)

词选序

胡　适

词选的工作起于三年之前，中间时有间断，然此书费去的时间却已不少。我本想还搁一两年，等我的见解更老到一点，方才出版。但今年匆匆出国，归国之期遥遥不可预定，有些未了之事总想作一结束，使我在外国心里舒服一点。所以我决计把这部书先行付印。有些地方，本想改动；但行期太匆忙，我竟无法细细修改，只好留待将来再版时候了。

我本想作一篇长序，但去年写了近两万字，一时不能完功，只好把其中的一部分——“词的起源”——抽出作一个附录，其余的部分也须待将来补作了。

今天从英国博物院里回来，接着王云五先生的信，知道此书已付印，我想趁此机会写一篇短序，略略指出我选词的意思。有许多见解已散见于各词人的小传之中了；我在此地要补说的，只是我这部书里选择去取的大旨。

我深信，凡是文学的选本都应该表现选家个人的见解。近年朱彊村先生选了一部《宋词三百首》，那就代表朱先生个人的见解；我这三百多首的五代宋词，就代表我个人的见解。我是一个有历史癖的人，所以我的《词选》就代表我对于词的历史的见解。

我以为词的历史有三个大时期：

第一时期：自晚唐到元初（850—1250），为词的自然演变时期。

第二时期：自元到明清之际（1250—1650），为曲子时期。

第三时期：自清初到今日（1620—1900），为模仿填词的时期。

第一个时期是词的“本身”的历史。第二个时期是词的“替身”的历史，也可以说是他“投胎再世”的历史。第三个时期是词的“鬼”的历史。

词起源于民间，流传于娼女歌伶之口，后来才渐渐被文人学士采用，体裁渐渐加多，内容渐渐变丰富。但这样一来，词的文学就渐渐和平民离远了。到了宋末的词，连文人都看不懂了，词的生气全没有了。词到了宋末，早已死了。但民间的娼女歌伶仍旧继续变化他们的歌曲，他们新翻的花样就是“曲子”。他们先有“小令”，次有“变调”，次有“套数”。套数一变就成了“杂剧”；“杂剧”又变为明代的剧曲。这时候，文人学士又来了；他们也做“曲子”，也做“剧本”；体裁又变复杂了，内容又变丰富了。然而他们带来的古典，搬来的书袋，传染来的酸腐气味又使这一类新文学渐渐和平民离远，渐渐失去生气，渐渐死下去了。

清朝的学者，读书最博，离开平民也最远。清朝的文学，除了小说之外，都是朝着“复古”的方面走的。他们一面做骈文，一面做“词的中兴”的运动。陈其年、朱彝尊以后，二百多年之中很出了不少的词人。他们有学花间的，有学北宋的，有学南宋的；有学苏辛的，有学白石、玉田的，有学清真的，有学梦窗的。他们很有用全力做词的人，他们也有许多很好的词，这是不可完全抹杀的。然而词的时代早过去了，过去了四百年了。天才与学力终归不能挽回过去的潮流。三百年的清词，终逃不出模仿宋词的境地。所以这个时代可以说是词的鬼影的时代；潮流已去，不可复返，这不过是一点点回波，一点点浪花飞沫而已。

我的本意想选三部长短句的选本：第一部是《词选》，表现词的演变；第二部是《曲选》，表现第二时期的曲子；第三部是《清词选》，

代表清朝一代才人借词体表现的作品。

这部《词选》专表现第一个大时期。这个时期,也可分作三个段落。

(一)歌者的词,

(二)诗人的词,

(三)词匠的词。

苏东坡以前,是教坊乐工与娼家妓女歌唱的词;东坡到稼轩、后村,是诗人的词;白石以后,直到宋末元初,是词匠的词。

《花间集》五百首,全是为娼家歌者作的,这是无可疑的。不但《花间集序》明明如此说;即看其中许多科举的鄙词,如《喜迁莺》、《鹤冲天》之类,便可明白。此风直到北宋盛时,还不曾衰歇。柳耆卿是长住在倡家,专替妓女乐工作词的。晏小山的词集自序也明明说他的词是作了就交与几个歌妓去唱的。这是词史的第一段落。这个时代的词有一个特征:就是这二百年的词都是无题的:内容都很简单,不是相思,便是离别,不是绮语,便是醉歌,所以用不着标题;题底也许别有寄托,但题面仍不出男女的艳歌,所以也不用特别标出题目。南唐李后主与冯延巳出来之后,悲哀的境遇与深刻的感情自然抬高了词的意境,加浓了词的内容;但他们的词仍是要给歌者去唱的,所以他们的作品始终不曾脱离平民文学的形式。北宋的词人继续这个风气,所以晏氏父子与欧阳永叔的词都还是无题的。他们在别种文艺作品上,尽管极力复古,但他们作词时,总不能不采用乐工倡女的语言声口。

这时代的词还有一个特征:就是大家都接近平民的文学,都采用乐工倡女的声口,所以作者的个性都不充分表现,所以彼此的作品容易混乱。冯延巳的词往往混作欧阳修的词;欧阳修的词也往往混作晏氏父子的词。(周济选词,强作聪明,说冯延巳小人,决不能作某首某首《蝶恋花》!这是主观的见解;其实"几日行云何处去"一类的词可作忠君解,也可作患得患失解。)

到了十一世纪的晚年，苏东坡一班人以绝顶天才，采用这新起的词体，来作他们的“新诗”。从此以后，词便大变了。东坡作词，并不希望拿给十五六岁的女郎在红氍毹上袅袅婷婷地歌唱。他只是用一种新的诗体来作他的“新体诗”。词体到了他手里，可以咏古，可以悼亡，可以谈禅，可以说理，可以发议论。同时的王荆公也这样做；苏门的词人黄山谷、秦少游、晁补之，也都这样做。山谷、少游都还常常给妓人作小词，不失第一时代的风格。稍后起的大词人周美成也能作绝好的小词。但风气已开了，再关不住了；词的用处推广了，词的内容变复杂了，词人的个性也更显出了。到了朱希真与辛稼轩，词的应用的范围，越推越广大；词人的个性的风格越发表现出来。无论什么题目，无论何种内容，都可以入词。悲壮，苍凉，哀艳，闲逸，放浪，颓废，讥弹，忠爱，游戏，诙谐……这种种风格都呈现在各人的词里。

这一段落的词是“诗人的词”。这些作者都是有天才的诗人；他们不管能歌不能歌，也不管协律不协律；他们只是用词体作新诗。这种“诗人的词”，起于荆公、东坡，至于稼轩而大成。

这个时代的词也有他的特征。第一，词的题目不能少了，因为内容太复杂了。第二，词人的个性出来了；东坡自是东坡，稼轩自是稼轩，希真自是希真，不能随便混乱了。

但文学史上有一个逃不了的公式。文学的新方式都是出于民间的。久而久之，文人学士受了民间文学的影响，采用这种新体裁来做他们文艺作品。文人的参加自有他的好处：浅薄的内容变丰富了，幼稚的技术变高明了，平凡的意境变高超了。但文人把这种新体裁学到手之后，劣等的文人便来模仿；模仿的结果，往往学得了形式上的技术，而丢掉了创作的精神。天才堕落而为匠手，创作堕落而为机械。生气剥丧完了，只剩下一点小技巧，一堆烂书袋，一套烂调子！于是这种文学方式的命运便完结了，文学的生命又须另向民间去寻新方向发展了。

四言诗如此，楚辞如此，乐府如此。词的历史也是如此。词到了稼轩，可算是到了极盛的时期。姜白石是个音乐家，他要向音律上去做工夫。从此以后，词便转到音律的专门技术上去。史梅溪、吴梦窗、张叔夏都是精于音律的人；他们都走到这条路上去。他们不惜牺牲词的内容来牵就音律上的和谐。例如张叔夏《词源》里说他的父亲作了一句“锁窗幽”，觉得不协律，遂改为“锁窗深”，还觉得不协律，后来改为“锁窗明”，才协律了。“幽”改为“深”还不差多少；“幽”改为“明”，便是恰相反的意义了。究竟那窗子是“幽暗”呢，还是“明敞”呢？这上面，他们全不计较！他们只求音律上的谐婉，不管内容的矛盾！这种人不是词人，不是诗人，只可叫做“词匠”。

这个时代的词叫做“词匠”的词！这个时代的词也有几个特征。第一是重音律而不重内容。词起于歌，而词不必可歌，正如诗起于乐府而诗不必都是乐府，又正如戏剧起于歌舞而戏剧不必都是歌舞。这种单有音律而没有意境与情感的词，全没有文学上的价值。第二，这时代的词侧重“咏物”，又多用古典。他们没有情感，没有意境，却要作词，所以只好作“咏物”的词。这种词等于文中的八股、诗中的试帖；这是一班词匠的笨把戏，算不得文学。在这个时代，张叔夏以南宋功臣之后身遭亡国之痛，还偶然有一两首沉痛的词（如《高阳台》）。但“词匠”的风气已成，音律与古典压死了天才与情感，词的末运已不可挽救了。

这是我对于词的历史的见解，也就是我选词的标准。我的去取也许有不能尽满人意之处，也许有不能尽满我自己意思之处。但我自信我对于词的四百年历史的见地是根本不错的。

这部《词选》里的词，大都是不用注解的。我加的注解大都是关于方言或文法的。关于分行及标点，我要负完全责任。《词律》等书，我常用作参考，但我往往不依他们的句读。有许多人的词，例如东坡，是不能依《词律》去点读的。

顾颉刚先生为我校读一遍，并替我加上一些注，我很感谢他的好意。

十五，九，三十夜，伦敦。

（原载《小说月报》第18卷第1号，1926年）



论宋词的派别及其分类

胡云翼

讲到宋词的派别及其分类，虽不是新的研究，却是古人所最不注意的。古人虽然讲宗派，讲得很严，但他们文派的分别，决不是由严格分类的结果，聚集那些同样主义，同样作风，同受一样时代环境的洗礼的作家，列为一派一派。古人讲派，只分正统与别派。所谓正统，就是断承先代的文坛系统，树立几个最有名的古文学家，作为模拟的模型，后来的作家，只允许在模型内活动；这便是正统派，这是复古的。反之，若不遵照古作家的风格法则，和古作品的体裁描写，而自由任意去创造的，这种没有先代文艺的根据的文体，都是别派。词的分正统与别派，就是这样分的。主旧的是正统，创新的皆别派。这种争文学地位的派，不是科学的研究，自然不能适用。此外对于宋词的派别，后人有三种分法。一种是以词体的趋向分的，分为豪放与婉约二体。其余两种是近人的分法。一种是以作者分，分为贵族文学与平民文学；一种是以文字分，分为白话与古典两派。这三种派别的分法，究竟那一种适宜呢？是不是都有缺陷？我们在这里讨论。

（一）豪放与婉约，将宋词词体分婉约与豪放二派，本是明朝张南湖的话。但在宋词中，显然有这两种趋势，宋初已然。如袁绹说柳词须十七八女郎，唱“杨柳岸晓风残月”；苏词须关西大汉，唱“大

江东去”。这便是说柳词婉约，苏词豪放的明征。王士祯又谓婉约以易安为宗，豪放惟幼安称首。可见南北宋都有这两种词的趋势。那末，将宋词分为豪放与婉约二派，将宋词人分别隶属于此二派之下，似乎是很适宜了。然而不然，根本上宋词家便没有一个有纯粹隶属于那一派的可能。《词筌》说：“苏子瞻有铜琶铁板之讥，然其《浣溪纱·春闺》，‘彩索身轻长趁燕，红窗睡重不闻莺’，如此风调，令十七八女郎歌之，岂在‘晓风残月’之下”？又《爰园诗话》“子瞻词豪放亦只‘大江东去’一词，何物袁绹？妄加品骘！”那末，苏词可以列为纯豪放一派吗？又沈去矜云：“稼轩词以激扬奋厉为工，至‘宝钗分，桃叶渡，’昵狎温柔，消魂意尽……”那末，辛弃疾我们可以专称他为豪放派吗？如其我们承认词是表现思想的，则无论婉约派或是豪放派，不能概括的了。一个作家，有时当花前月下，浅斟低酌；歌筵舞席，对景徘徊；或追寻流水的芳年，或怅望故乡的情绪，这种情调，发而为词，自然是纤丽温柔，属于婉约一方面。又若有时醉里挑灯看剑，吹角连营；万里沙场，挥戈跃马；或则对大江东去，浩渺无涯，波涛万顷，吞天浴日，古昔豪杰的英爽如在，而目举不胜今昔河山之慨！这时的情调，发而为词，自然是悲壮排宕，属于豪放一方面了。所以辛弃疾、苏东坡有豪放的词，也有婉约的词。一切词人都是如此。在这里，我们既然不能说某一个词家属于某派，则这种分派便没有意义了；何况分词体为豪放与婉约，即含着有褒贬的意义呢？

(二)平民与贵族，分宋词为平民文学与贵族文学，有两种说法。一种是拿作者来分别，就是说平民的作品，叫平民文学；贵族的作品，叫做贵族文学。还有一种说法，是只就作品的精神方面看。凡是平民化的文学，无论它的作者是贵族也好，都叫为平民文学；凡是贵族化的文学，无论它的作者是平民也好，都叫为贵族文学。照这样看来，这两种说法都不适宜于宋词的分派。照前者说，则宋词人中除了极少数的作者，大都是贵族的词人。假如把贵族的意义说广

义一点，做过官的都算数；那末，仅仅一两个词人是例外，简直可以说都是贵族的作家。至于平民的作品，据我们想像，当代一定是很发达的。但是经过时代的牺牲与散佚，到了近代，恐怕搜集全部的平民词，还抵不到一部《梦窗词》。若拿平民词与贵族的词作百分比，恐怕还够不上比例。平民作品既如此贫乏，尚何平民词派的可言呢？照后者说，更为困难了。在诗歌里面，我们往往能发现平民化的文学；在词里面我们不但找不出有显著着平民意义的词，简直没有平民化的描写，除了有些词是故意用用白话。因为词是抒情的，抒情是主观的。作者只能抒发自己的情感，哪能喊出他人的心声？一般词家既都不是平民阶级，过的贵族生涯，而词又不适宜于客观的描写，所以平民化的作品，不能在宋词里面发现出来。那末，在实际上平民文学已经不能在宋词里面有成立派的可能了，更何必抬出没有实际的"平民的"来夸示呢？

(三)白话与古典，假如把宋词分为白话与古典两派，这果然是较适宜了。那无量数的宋词，我们可以归纳到这两类；那无量数的宋词家，我们可以归纳为这两派。虽然这种派别是近人研究文学史才倡起来的，然宋人论词已有雅俗之别。不过雅俗的标准很困难。白话即俗吗？古典即雅吗？白话不一定是俗，古典也不必即雅。只有用白话与古典来别派宋词，那是很显明易别了。可是谈到作家上面来，我们还是不能断定他的属派。说到古典吧，宋词人那一个没有几分古典嗅味呢？那些号为古典派的，不必说了。不号称古典派的，如苏东坡、黄山谷、辛弃疾之流，白话词的创作很多，然亦何尝没有古典文艺呢？苏东坡的《贺新郎》"乳燕飞华屋"，《西江月》"玉骨那愁瘴雾"，黄山谷的《浣溪纱》"新妇矶头"，辛弃疾的《祝英台近》"宝钗分，桃叶渡"，《贺新郎》"绿树听啼鴂"，这都是用典用事偷窃古人辞句的古典词。老实说，就是这几位白话派的词人的古典词也抄不清呢！原来这些白话词人之所以作白话词，是由于他们的才气大，不屑去抄古典，胸襟豪放，不爱寻典苦吟，往往对景生情，呵气成

词，这种词多半是白话，并不是他们有意的提倡白话。其实，他们还是不忠实于白话，他们还很爱做很古典的雅词。再说到白话吧，宋词人也哪一个不爱掉几句白话呢？那些所谓白话派的词人，不必说了。就是很古典式的作家，有时高兴了，也学学时髦，敲几句白话；横竖他们是以为词是小技，无关文学宏旨的。或者他给歌妓们作歌辞时，为要求她们的了解与欣赏起见，也时常作白话词。他们的用白话是这样起来的。还有在一首词内有几句像雅言，有几句又是白话，雅白夹杂在一起，好像现代人作白话时也爱掉几句文言一样。照这样看来，在宋词里面严格的分白话与古典派也是不适用的。

总之，宋词人作词是很随意的，有时高兴做做白话词，有时高兴做做古典词；有的时候词很豪放，有的时候词很婉约；没有一定的主义，没有一定的派别，我们决不能拿一种有规范的派别来限制他们。本来文学上的分派，要把那些自由创作的伟大作家，拿几个简单的字来概括全他们，自然很困难而不可能；何况比文学范围狭隘得多的词要分派别不是更困难而且可以不必吗？于今我们掉过头来讨论宋词的分类。

宋词的分类，有两个分法。一种是由形式的长短分，一种是以描写的性质分。比较以后者分类最为适宜。

为什么由形式的长短分类不好呢？在未批评之先，我们必先知道这种分类的内容。最初南宋人编《草堂诗余》即用这种分类法。分为小令，中调，长调。以五十八字以内为小令（或谓五十九字以内为小令），五十九字至九十字为中调，九十一字以外为长调。这种分类法，是一点道理都没有的。假如我们问何以要五十八字以内是小令？何以五十九字至九十字为中调？何以九十一字以外为长调？我想就是创此分类法的人，也无法答覆了。即假定这种分类法是对的，那末，《七娘子》调有五十八字者，有六十字者，是小令呢？中调呢？《雪狮儿》有八十九字者，有九十二字者，将为中调呢？长调呢？（引用万树《词律》语）我们不必去攻击这种分类法，这种分类法的本

身,已经不能自圆其说了。

假如我们就宋词描写的对象分类,这似乎是很烦难的。在诗歌里面,一个作家,可以分几十种描写性质不同的作品。但在词里面宋词的描写,只有简单的几方面。第一因为词离不掉主观的描写,第二因为词离不掉抒情,所以宋词描写的性质,我们可以由几千首宋词里面,归纳为这么几类来:

(一)艳情词——描写两性爱的情绪和动作的。如黄鲁直的《千秋岁》、《归田乐引》、《好事近》,郑云娘《西江月》、《鞋儿曲》,南唐后主的《一斛珠》。

(二)闺情词——描写闺人的情绪,相思。如郑文妻孙氏的《忆秦娥》,蜀妓的《鹊桥仙》,欧阳修的《归国谣》,李后主的《相见欢》,李易安的《一剪梅》。

(三)乡思词——描写思乡的情绪和感怀。如柳永的《八声甘州》、《安公子》,蒋兴祖女的《减字木兰花》。

(四)愁别词——描写离别时或离别后的情绪。如毛滂的《惜分飞》,柳永的《雨铃霖》,蜀妓的《市桥柳》,周邦彦的《兰陵王》。

(五)悼亡词——描写丧亡的哀感。如苏轼的《西江月》(悼朝云),《卜算子》(悼温超),李后主的《虞美人》。

(六)叹逝词——描写时光的流驶,良辰美景的飞逝,芳年的难淹留。如贺方回的《青玉案》,秦少游的《江城子》、《满庭芳》,王彦龄妻舒氏的《点绛唇)。

(七)写景词——因为词过片时须到自叙,往往写景里面夹着抒情。如张子和的《渔歌子》,欧阳修的《采桑子》,晏同叔的《踏莎行》、《清平乐》,黄山谷的《浣溪纱》,吴城小龙女的《江亭怨》。

(八)咏物词——咏物词也夹着抒情。如苏东坡《水龙吟》的《咏杨花》,史邦卿《双双燕》的《咏燕》,姜白石《暗香疏影》的《咏梅》。

(九)祝颂词——康与之的《满庭芳》,晏叔原的《鹧鸪天》,柳永的《倾杯乐》、《醉蓬莱》。

(十)咏怀词——岳飞的《满江红》,辛弃疾的《水调歌头》、《贺新郎》,无名氏题吴江的《水调歌头》。

(十一)怀古词——苏轼的《念奴娇》,辛弃疾的《永遇乐》、《水龙吟》(《遇南涧双溪楼》)。

这十一分类,大概宋词可以概括着了。前八类是属于婉约一方面的,是优美的,女性的,殉情的词;后两类是属于豪放一方面,是壮美的,男性的,英雄的词。这是作品分类。现在我们把作者与作品的分类,联合着列为一个简单明了的分类表。

(选自《宋词研究》,中华书局 1926 年首次印行,巴蜀书社 1989 年重新出版)



南宋词之音谱拍眼考

任二北

一、引　言

词乃完全合乐之韵文，而其乐失传已久，元以后即多不能歌，论者惜之。顾歌必有谱，谱必有拍；若有谱而无拍，除非散序，散曲子乃可，否则不能成乐也。且南宋词之所谓谱者，与后世曲谱制度，不尽相同，盖其谱字不仅表示音阶高低而已，又另有表示声音之迟速，及吹擫箫管之指法者，杂于其间。张炎《词源》中有“管色应指字谱”，意乃“管色字谱”与“应指字谱”两种之合称也。管色字谱即表示音阶高下者，五、六、工、尺、上等是也；应指字谱即表示指法迟速者，丁、抗、掣、拽、顿、住等是也。宋乐之全谱，自来知有《乐府混成集》一书。据万历三十三年所编内阁书目之记载，此书“内有腔、板、谱，分五音、十二律类次之，原一百二十七十册全。”所谓“腔、板、谱”者，应是腔字、板式，二者兼备之谱也。可见此书若传，则宋词之音谱与拍眼如何，原皆不成问题。此书既佚，今所得见之词谱，惟有姜夔《白石道人歌曲》一种而已，其中既无拍板之式，所谓管色字谱，与应指字谱者，又疑其混杂一处；而字迹波磔，数百年来，展转翻刻，于描写刊凿之间，复因毫厘而至千里，以致今日用《朱子大全集》，或

《词源》,或《事林广记》等书所以译谱字者译之,总难完全贯通,强被箫管,实拗戾不成腔韵,绝无张炎所谓抑扬抗坠,清圆流美者。盖今日非有如《混成集》者完备之书,或其他清晰严整,正确统一之宋刊本歌谱,重新发现于当世者,词乐之谱字,殆难以确定而明显矣。然除却谱字与板式之外,固尚有音谱之说,与拍眼之说在,可供学者研究,谱字之翻译既有所难通,不妨转换趋向,先求通解其说也。按其说俱见于张炎《词源》之内,即其他宋人之笔记中亦间有之,特甚少耳。后人于此,偶具疏解,尚少贯穿,且凡究词乐者对之皆不甚注意。以愚综合观之,其说虽亦不能清晰正确,要其模糊影响之处,未必如谱字之。甚兹特以《词源》为主,以其余为辅,成此考略。明知单说不足以有为,特翼谱字一旦修明,则可以互相为用,而宋人词乐,或者尚有通晓之一日,不必如清人许宝善谢元淮辈,于无聊之极,一意以昆腔唱宋词也。惟材料既少,又非知音,不免暗中摸索,舍谱倡说,徒事考证,终是纸上谈兵,无多足取耳。世有牙旷,何不启而正之?

二、总　说

欲考宋词音谱与拍眼之说,最好仅限于南宋,因北宋情形如何,更鲜记载,是否与南宋全同,亦无凭证也。未考南宋词乐之谱与拍,需先知南宋时词之体类共有若干,即以之为纲领,方觉便利,因词谱与拍,因随体而异者也。南宋词类,共有九种:纯粹属词者五,兼合古今之曲体者四。由短以及长,则一曰令,二曰引、近,三曰慢曲,四曰三台,五曰序子,皆纯粹词体也;六曰法曲,七曰大曲,上继隋唐之曲体者也;八曰缠令,九曰诸宫调,下开金元之曲体者也;——此九种名目,皆见于《词源》论音谱与拍眼两节内。三台与序子,自来词人皆一概目之为慢词,不知按诸拍眼,则二者与慢词绝对不同,应另是两体。法曲、大曲,向有王静庵先生之《宋大曲考》一文,久白于

世。诸宫调于先生《宋元戏曲史》内亦多说明，惟缠令与缠达，乃唱赚之二种，先生认缠达为传踏，因其字音相近，恐并缠令亦认为传踏矣，其实非也。近人有署南昌者，有《词调之研究》一文，载在旧日《时事新报学灯》内（约在民国十年左右之报中，其详待查）。谓“词视拍节，可分多类，百字以内，有令有破、有引有近，九十字以外有慢”，则谬误殊甚。盖破乃法曲、大曲之唱名，《词源》中“破、近”二字，曾一度联称，“破”字乃指法曲、大曲两种而言，何能限之在百字以内？至于慢曲在百字以外，《词源》亦有明文，九十余字，未必是慢也。总之：若执今人而问以宋词体类若干，必对曰令、引、近、慢耳，他非所习矣；其实令、引、近、慢，不过是寻常散词，乃词中最普通之一部分，若欲得词体之全，终必依张氏之说，有上列九种也。

《词源》原有上卷之《讴曲旨要》三十二句，及下卷之音谱与拍眼两节。兹先就上列九体，系其说之可以分属者，列表如下；其为数体间所共有之情形，或不便分属者，则详于下文之说明中。其非《词源》原文所有者，则加括弧（　）以分别之。

三、令

令为唐五代时歌唱极盛之体，至南宋作者较少，歌者亦不重视，此乃词乐变迁之所致也。九体之中，令之谱拍，独鲜材料考明，惟《词源·讴曲旨要》首句曰：“歌曲令曲四掯匀。”谓“歌曲”者，乃《旨要》全部引起之辞也；谓“令曲”者，即指令之一体而言；“四掯匀”者，每首令曲，其节拍乃四掯排匀也。“掯”者，亦拍耳，与敲、打为一类。凡谱中若另有拍，则此三者退而为眼；不然，此亦即是拍耳。《旨要》曰：“官拍、艳拍分轻重，七敲、八掯靸中清。”先言拍，继言敲、掯，可见敲、掯乃次于拍而同于拍之举动也。郑文焯《词源斠律》曰：“掯近于打，犹虚拍也。”意亦相合，惟虚拍之名未妥。令之节拍，全部惟有四掯，若掯皆虚拍，则令之实拍何在乎？南吕《词之研究》内谓“令曲

最短，节奏繁促，以掯分之，略住而已。”所谓节奏繁促，乃缠令，与令词无关，南吕盖误认缠令为令也；隐去张氏四掯之数不提，但含浑谓“以掯分”者，盖别有躲闪，详下文。

又所谓“四掯匀”者，乃指一片之中而言，若为前后两片之令，则无论换头与否，前后各有四掯，而全首总为八掯匀矣。张氏凡言各体之拍，皆指一首中之每一片而言，并非概指全首而言，参看下文。

名称	创始时代	唱名	片数	乐器	拍具	声音	音谱	拍眼
令	唐		（一或二）					四掯匀。
引近	唐	小唱	（二）	哑筚篥			有顿，不叠	六均。
慢曲	唐	小唱	（大头曲二）（叠头曲三）	哑筚篥	以手拍	清圆	有大小顿，大小住，掣，拽等字。顿不叠。	有打前拍，打后拍，前九、后十一；除去四艳拍，则前后八均拍。
三台	宋		（三）					慢二、急三。（共三十拍）
序子	宋		四		拍板			其拍颇碎。
法曲	唐		与大曲相上下	倍四头管	以手拍	清越	称停紧慢，调停音节。	与大曲相类。散序无拍，歌头始拍，中序正合均拍。
大曲	唐	曲破	（十至二十四）	倍六头管	以手拍	流美	同法曲。	每片不同：前衮中衮六字一拍，煞衮三字一拍。
缠令	宋	（唱赚）	（首尾成套）		拍板（鼓）			多用序子之拍。
诸宫调	宋	嘌吟说唱			手调儿（鼓）			

四、引　近

引与近，两名也，名虽异，其实相同。其命名之由，宋人无明文，清宋翔风《乐府余论》内有所解释，亦不惬人意，兹篇专考谱拍，此外不泛及焉。南宋之时歌者，最重法曲、大曲、慢曲，若引、近，不过辅佐之歌耳。（《词源》曰："法曲、大曲、慢曲之次，引、近辅之，皆定拍眼。"语意甚明，乃郑文焯《词源斠律》谓"辅之"二字，指著《词旨》之陆辅之而言，不免可笑。）且对法曲、大曲而言，则引、近与慢，同为小唱。凡小唱须唱得声字清圆，以哑筚篥合之，其音甚正，用箫则不及，其说俱见《词源》内。又引、近音谱中亦有顿声，顿而不叠，与慢曲同，详下文。

引、近之拍，与法曲、大曲内之入破同，每片六均。六均者，前后片中，各有六拍排匀，而共有十二拍也。参看下文慢曲之八均拍；《词源》曰："引、近则用六均拍"，《讴曲旨要》曰："破、近六均慢八均"，是其说之所本也。词调中有《郭郎儿近拍》、《隔浦莲近拍》、《快活年近拍》等，所谓"近拍"，概指六均而言；调名之下赘此二字者，不过表明其属近之体，而用近之拍，犹云某某令，某某慢耳。

五、慢　曲

慢曲唐时已有之，至宋方盛，至南宋极盛。《词源》曰："慢曲不过百余字，中间抑、扬、高、下，丁、抗、掣、拽，有大顿、小顿、大住、小住、打、掯等字，真所谓'上如亢，下如坠，曲如折，止如槁木，倨中矩，勾中钩，累累乎端如贯珠'之语，斯为难矣！"此其所云，乃慢曲音谱之情形也，在九体之中，最为复杂，故张氏以为难。"丁、抗、掣、拽"者，与"抑、扬、高、下"语性相同，皆陈相对之义，即丁之反面为抗，而掣之反面为拽也。惟此四字与下文之顿、住、打、掯，及此外之敲、

反、折，共十一字，实皆音谱拍眼中之专门语。大概打、敲、揖三字以言拍之动作，而其余八字，皆以言音之状态，歌者必示之于喉，而吹者必应之于指者也。就中丁、顿、住、拽为一类，乃音之迟者，抗、反、掣为一类，乃音之速者，兹分订如下，折则作别论焉。敲、反、折三事，《词源》虽无明文属慢曲，而慢曲中亦必有之，兹为叙述便利起见，悉见于此。

丁、顿、住、拽此四字皆言字之停顿，而音之延长也。《旨要》云："丁住无牵逢合、六"，"丁"、"住"二字联举，可见其为同类。"顿"读平声，一作"敦"，一作"墩"。《旨要》云："大顿声长小顿促，（"促"谓比较大顿为促。）小顿才断大顿续"，原注云："顿，都昆切"。而"丁"与"顿"乃音之转，其实一也。故《事林广记》载《遏云要诀》，论唱赚之唱法，有曰："欲有墩、亢、掣、拽之殊。"《旨要》又云："顿前顿后有敲揖，声拖字拽疾为胜。"又云："反掣用时需急过，折拽悠悠带音汉。"明王骥德《曲律》载《乐府浑成集》林钟商一调之目，其中有"丁声长行"一项。元燕南芝庵《唱论》举曲之各声，其中有"敦声"一项，又记歌之格调，其中有"敦拖呜咽"一项。所谓"牵"，所谓"声长"，所谓延长"悠悠"，所谓"声拖字拽"，所谓"长行"，所谓"敦拖"，皆一义也，皆音之也，因延长之程度不同，于是有大顿、小顿、大住、小住之分。延长之程度，以当字多寡量之。当字之说，详于沈括《补笔谈》："乐中有敦、掣、住三声。一敦、一住，（沈氏此所谓敦、住，乃张氏所谓小顿，小住也。）各当一字；一大住当二字；一掣减一字——如此迟速方应节。"按沈氏之意原甚明白，掣乃声之急处，将两字之音长，并成一字；小顿与小住乃音之缓处，本字之音长以外，又延一字之长；大住则更缓，本字之音长外，又延二字之长。掣与大住乃两极端，而小顿、小住，则居间也。

后人于此之解释，可以称述者有四家——方成培《词麈》曰："敦声者，重抑按而综也；掣声者，或轻或重，连抑按而疾也；住声则在敦、掣之间，或一敦、一住，或连掣而一住也。"揣其语意，视"住"为

"敦"与"掣"间共有之继续动作，而不以"顿"与"住"并列，又解沈氏所谓"一敦一住"乃一敦之后，又有一住，并非一敦或一住。郑文焯《词源斠律》因其说，牵混纠绕，反不明白矣。《词源斠律》释"丁住无牵逢合、六"曰："合字音浊，六字音清，同配黄钟，而抗坠之音，相去太远，故须以丁、住过度。无牵者、盖谓不当字也。"此其解释"无牵"之意，与上说合，惟过度之说，含糊不明，殊难取信耳。南吕《词调之研究》中所释，则大不然。伊目"丁住"二字为一事，乃大住、小住之外之第三种住，且谓用于每片之末。其言曰："丁住停声当二字，经时最长，亦按一拍。此则在词调前后阕末，与杀声相合、故春水谓'大顿小住当韵住，丁住无牵逢合、六'。合、六是正宫杀声，此举宫调之首调以为例，故云尔也。"按合、六确系第一宫调正黄钟宫之杀声，举首调为例，以概其余，亦容或有之，殊见述者思想之颖悟；惟释"无牵"为"停声当二字，经时最长，亦按一拍"，则太觉离奇；而略去大住（参看下文），定出丁住，亦毫无根据。以上二家之说，各有短长，究竟如何，犹待考证也。又所谓顿与住者，乃一句之中，唱至某字而顿住，但延长其音，一时不连接吐出下字也；字虽顿住，而音实延长，与后世昆腔内短腔之顿住，显然不同。乃近人王季烈《螾庐曲谈》曰："今人唱曲，遇上声字用'霍'，'霍'节古所谓顿音，与唱去声字用'豁'者反。"又曰："霍音乃上声字，初唱稍高，即又转腔落低也。欲短不欲长，一出即须顿住。"王氏指古所谓顿音者乃如此，岂非误会乎？又《词源斠律》中谓拽即周邦彦《瑞龙吟》调所谓双拽头之"拽"，因谓"拽宜用之曲中过片"，恐亦近于附会也。

大小顿、大小住之别，在大顿、小住用于句末叶韵处，而小顿、大住则用于句中或句末不叶韵处，因《旨要》有"大顿小住当韵住"一语，推想其为如此也。南吕《词调之研究》中谓"大顿多当句中韵，或节中韵"，全然不合，因大顿乃一调中常有之音，故张炎有"小顿才断大顿续"之语，句中韵乃罕见之物，一调之中，那有如许句中韵以应大顿耶？至于所谓"节中韵"，则不知何指，节为何物，亦莫名其妙

也。又凡有缠声之处，顿与住之为用亦各别，因《旨要》有云："住乃哩啰顿呛唛"也。又慢曲及引、近之顿处，其声不叠，因《旨要》有云："慢近曲子顿不叠，歌飒连珠叠顿声"也。郑氏《词源斠律》云："顿必当字，叠但复其字中之声；若叠、顿并用，斯字字轻圆，古人谓之'如贯珠'是也。"按如此云云，何谓当字，何谓复其字中之声，愈说愈不明白矣。信如其说，叠、顿不并用，则不如贯珠而不轻圆，彼慢、近者，既顿而不叠，岂非无复轻圆如贯珠之望？试问张炎《词源》内，又何以明言慢、近为小唱，而其声清圆欤？郑氏盖牵就"连珠"之字面，以为解释如此，其实未必然耳。

惟前引《旨要》有"顿前顿后有敲指，声拖字拽疾为胜"二语，今归纳各方面之说，丁、顿、住、拽，实皆音之迟者，何以"声拖字拽"又以"疾为胜"？其语意何属，抑有讹字，亦待考者也。

抗、反、掣此三字皆音之急者也。《旨要》云："抗声突起直需高，抗与小顿皆一指。"郑氏《斠律》云："抗声无依附而起，故宜高，所谓'上如亢'也。与小顿皆一指者，一顿当一字，抗声压字而起，声出字上，故皆以一指收本字之音也"。按抗既与小顿同当一指，故知其音不但高，而且急。又南吕《词调之研究》内，谓调中过处，声音高起，是为抗声"。过处即前片既完，后片开始之处，其声音何以必定高起？抗声何以必定限在此处？实不可解，且亦不知其何本。掣之义已明于上文所引《笔谈》，"一掣减一字"是也。减一字乃二字音长减剩一字，一字音长只当半字，其音自急，故《旨要》曰："反掣用时需急过"也。惟反与掣之分别，不知又在何处。《事林广记》卷九记音乐，有所谓《总叙诀》者，前四句曰："抑声上声四位(此"上声"之"声"，恐系讹字)，掣声下隔二宫，反声宫闰相顶，丁声上下相同。"折、掣、反、丁，四声既经分别，可知《旨要》所谓"反掣"，并非一声，乃反与掣两声也(此四句未详来源，郑焯《律吕精义》引之，原文未及检。方氏《词麈》又引《精义》，而谓"丁声未解"。按方氏前已解敦声、住声，此独未解丁声，其未贯通也如此)。《广记》又载《寄煞诀》曰："土五、金

水八,木六火无凭。轮顶两斯顶,折、掣四相生。谱中无乱字,敦指依数行。"("敦指"之"指",恐系讹字)。凡此所以释反声之如何相顶,折、掣之如何相生,以及释丁与敦者,皆未明其说,亟有待于知音者之疏证也。

折　折之为义,在词乐音谱中有三说;因所见材料尚少,于三说明知其必贯通,而仍有所未明,故仅陈其说,有待知音者加以论断也。上文所引《事林广记》语,以折与掣、反、丁三声并立,其《寄煞诀》中、且谓"折、掣四相生",是折有同于掣者也;《讴曲旨要》又谓"折、拽悠悠带汉音",是折又有同于拽者也:足见折之作用,兼有于缓急二类声音之间,此第一义也。姜夔《白石道人歌曲》于《越九歌》后,载有《折字法》曰:"篪、笛有折字。假如上折字,下'无'字,即其声比'无'字微高;余皆以下字为准。金、石、弦,匏无折字,取同声代之。"此所谓"折",乃折向高处者,第二义也。《词源》与《事林广记》之《结声正讹》一节内,共分六条,其中有"折""不折""折而下""微折而下"云云者凡五条;沈括《补笔谈》曰:"合字无折一分,折二分,至于折七八分者,皆是举指有深浅,用气有轻重。"此所谓折,皆折向低处者,第三义也。第二义不观实例无以明,兹录《越九歌》内《宠将军》及《蔡孝子》二歌之末章如下。《越九歌》虽为古乐府而非词,然为其谱字未用符号,明白无讹,兹特藉以明折字之情形耳。

南应折字应　蕤林南应　南太清太　姑折字姑
尔泽毋三,尔煦毋五。益严祀,其终古!
按益字,谱通行本皆作"林",兹从影宋本改为"南"。
无太清黄清无林夷无　无夷林仲大夹仲夷无
雨鸣荷兮风入苇,若伊优兮泣未已。率我
太清黄清无仲　夷黄清无夷折字无
子兮与弟,屋阳阿兮招尔。

《蔡孝子》乃《九歌》之末一篇，其后即载《古今谱法》与《折字法》，姜氏特引上文之较近者为例，故曰：如“招尔”二字之谱，上折字，下“无”字，即“招”字之声，比“尔”字之声“无财”微高也。盖凡折字者，其声皆以下字为准，如“毋三”二字，“毋”字谱之折字，乃以“三”字谱之“应钟”为准，“终古”二字，“终”字谱之折字，乃以“古”字谱之“姑洗”为准也。“为准”者，非相等之谓，乃比较微高之谓也。

姜氏所谓“下无字”，此“无”并非“有无”之“无”，乃“无财”之“无”，《古今谱法》中所谓“无乃下凡”是也。乃方成培认作“有无”之“无”，而于第二第三两义，强作贯穿曰：“或问培何以谓之‘上折字下无字’？答曰：一字折至七八分，是此一声低到极处，不复能低，故曰‘下无字’也。即其声比无字微高，余皆以下字为准，是又斟酌逐渐高上去也。此正抗坠抑扬之妙”。按此说后三句最为含糊不明，上数句则甚觉可笑。折字之下，既然无字，此折字必属每片之末一字，所谓杀声者必矣，一片之末字，其发声乃低到极处，不过比无声微高而已，岂非异事！所谓“微高”，有何标准？若唇吻略动，细作哑声，亦可谓之比无声微高也，顾词之杀尾，乃有作极细微之哑声，全调即如此以阕者，古今歌乐，乃有如此之怪唱法耶？郑文焯《词源斠律》全用其说，亦曰：“盖谓一字折至七八分，其音不复能低，故曰‘下无字’，又渐以起下字之声，故曰‘以下字为准’。”又曰：“折宜用之曲破尾声，有一分折二分，至折七八分者，白石旁谱可辨。”按验诸白石旁谱，内有折字则可辨，每折字究竟折至几分，则绝对不可辨。且凡折字之下面皆有字，无一无字者，因折字多在每词前后阕末字之上一字，前后阕之末字，即其下面之一字也。据此，姜字所谓“下无字”之“无”，实属不能解作“有无”之“无”矣。再如前举折字之例，“终古”之“终”“招尔”之“招”，虽位在每片末字之上，若“毋三”之毋，则且位在首句之内也；即姜氏其他令、慢之谱中，折字不在末句者，亦每每见，则郑氏所谓“宜用之曲破尾声”者，亦不确耳。

南吕《词调之研究》谓“谱中（参看后文之《秋宵吟》谱）。有曰掣

折者,乃使曲声缓急之用。掣处皆减一字,折处皆延一字”。夫掣之减一字,已如上文所云,若折之延一字,不知何所见而云然也,上列折之三义之外,此为第四义矣。

折在《词源》所载《管色应指字谱》中有符号,但与“上”之谱字极相似,于《白石道人歌曲》令、慢各调之谱中辨之,则此项符号之旁,十九另有一“凡”字符号相随。夫既有“凡”为谱字,则何所用其又作折字?且折于七种管色字谱中,何以又独与“凡”字相辅成谱者多?皆不可解。再则“凡”之谱字,又与“打”之符号相近,折字固无与“凡”字合谱之理,更无与打合谱之理。论符号则有两种,究竟折欤?“上”欤?“凡”欤?打欤?非折非“上”,非“凡”非打欤?皆难订正。于此亦可见谱字实不易整理,难得贯通也。

以上考慢曲之音谱,以下考慢曲之拍眼。

《词源》曰:“慢曲有大头曲,叠头曲,有打前拍、打后拍,拍有前九、后十一,内有四艳拍。”又叙序子之拍,谓“绳以慢曲八均之拍不可”,又《讴曲旨要》有“破、近公均慢八均”一语。此其所述,有不能确实明了者,打前拍、打后拍是也,有各种解释不同者,八均之拍是也。兹分别论之:

揣张氏词意,先言慢曲有大头、叠头二种,既言慢曲之拍有打前、打后二种,岂彼此之间,有何种密切之关系在欤?何谓大头,叠头,宋人自来无明文,惟《讴曲旨要》有曰:“大头花拍居第五,叠头艳拍在前存”,可以略得二者之区别。按花、艳二拍,同为官拍以外之辅拍,犹昆腔中正板以外之赠板,此乃一定无疑者,至于花、艳之间,恐无甚歧异也。所谓“居第五”,《词源斠律》释谓“花拍用之大头曲中则宜后”,盖以居后与艳拍之“前存”相对也,语近敷衍,未足注意。惟何谓“在前存”,则颇可借《斠律》之释叠头者,相互以明。《斠律》曰:“周邦彦《片玉词》注有双拽头,犹叠头曲之类。”此语诚合,盖大头曲乃普通两片之慢,而叠头曲乃双拽头或三换头三片之慢也。“前存”者,艳拍存于三片之前两片中也。

大头、叠头，义既如此，打前、打后，义又何属乎？江藩《词源》跋曰："花十六、前衮、中衮、打前拍、打后拍者，乃今之起板、收板、正板、赠板之类。"揣其意，盖谓打前拍乃起板，而打后拍乃收板也。惟起拍、收拍，事极简单，而打前、打后，则张氏郑重言之，含义恐不止于起拍收拍也。《词源斠律》曰："敲、掯施之顿之前后，犹拍之有打前后"，其说似亦难通。盖顿前后有敲、掯，乃声音延长处前后有眼也，打前后有拍，乃眼前后有板也，彼此性质不同，难以相"犹"。若如郑氏此语，是顿亦类于打、敲、掯之如拍眼者矣，可乎？南吕《词调之研究》曰："慢、近曲调，皆大顿、小顿相间而有，故无叠拍之处。每阕起处，或先打后拍，或先拍后打，故有打后拍、打前拍之别。"揣其意，盖谓二者皆所以定起板之情形，与江藩说相近而有别。然板与眼相间而有，自属常情，打前有拍，或拍前有打，都不足异，即每阕起处先打后拍，或先拍后打，似亦无需多立名目也。且拍主而打辅，犹之板主而眼辅，若于拍之前后以定打，其事自顺，若于打之前后以定拍，得毋反辅为主，而反轻为重乎？向疑此所谓"打"，犹"按拍"之"按"，乃动词而非名词，并非指"打、敲掯"之"打"而言；所谓"前"与"后"疑是大头曲两片之前后，或叠头曲内前两片与后一片之前后，与上文张炎所谓"前九、后十一"之"前""后"相同也。凡慢曲之两片或三片中，按拍情形，前后不同，如"前九、后十一"，"花拍居第五""艳拍在前存"等皆是，故当时对于慢曲之拍，或分两段打去，打前段之拍则言"打前拍"，打后段之拍则言"打后拍"也。特江说，郑说，南吕之说，固皆令人不满，即此说亦同为臆测，未必可靠，究竟如何，尚待考证耳。

顾打前拍、打后拍虽不明了，尚不要紧，以其并非慢曲拍节之主要说明也。慢曲拍节之最要者为"前九、后十一，内有四艳拍"，与"八均之拍"两层。两层意义，自当一贯，而自来考释者每每略去上一层不谈，专释八均，殊失当也。综其说有彼此不同者四：

(一)"八均"乃八字一拍说。此说郑文焯《词源斠律》内主之，其

言曰："六均者，六字一拍，所谓'前衮、中衮六字一拍'也；八均者，八字一拍，慢曲字多于引、近，其音悠缓，元戚辅之《佩楚轩客谈》纪赵子昂说，歌曲八字一拍。"按郑氏此说，未曾求贯通于张氏"前九、后十一"一语，是其失也。盖按之此语，倘凡慢曲皆八字一拍，则凡慢曲前片必限七十二字，后片必限八十八字，而全首终限一百六十字矣，事实上果如此乎？或于前九、后十一中，除去四艳拍，只余十六拍，而谓慢曲皆限一百二十八字又可乎？张炎既说明慢曲正拍十六，艳拍四，总为二十，则吾人于八均拍即断难认为八字一拍矣。法曲、大曲之拍节，与令、引、近、慢迥然不同，不能因张氏谓法曲、大曲之前衮、中衮六字一拍，遂援用之，来释引、近之六均拍即六字一拍，更推而及于慢曲之八均拍亦即八字一拍也。窃疑张氏正所以明其不同，惟恐牵混，故一则曰"六字一拍"，一则曰"六均拍"；不然，使二者果然相同者，何不前后概称"六均拍"或"六字一拍"欤？《佩楚轩客谈》所云，方成培《词麈》卷三亦引之，郑氏或即转引自《词麈》，亦未可知，原书愚未见也。《词麈》曰："元戚辅之《佩楚轩客谈》纪赵子昂说：'歌曲八字一拍，当云乐节，非句也。夫乐不同拍，板以鼓为节。'戚云：'当改曰板与鼓同节尤佳。'观此，知元曲以八字为一拍，板以鼓为节，此语甚精。"此一段文字中，有赵氏语，有戚氏语，有方氏语，殊欠分明，兹姑为标点如此。然藉令元曲确以八字为一拍者，殆亦难以之例南宋慢词，因元曲乃北曲，用弦索，劲切而促，南宋慢词近于南曲，用箫管，柔远而缓，二者时代上前后相续，声乐上普通情事，容多沿袭，若拍节一层，恐难相同也；而况戚书、赵说，均未得其详，仅仅据此，即认元曲为八字一拍，究竟有无讹误，尚是疑问耳。

（二）"八均"乃"八韵"，每韵二拍说。此说南吕《词调之研究》内主之，兹先引其原文，然后与以评论：

> 令曲最短，节奏繁促，以掯分之，略住而已。引、近皆分六均，慢分八均。沈义父云："词腔谓之均，均即韵也。"今观引、近

> 词多六韵,慢词多八均可知。(破同于引,今不别说)。每韵两拍为常式,故引、近前后共十二拍。有时一均二拍之前,更增一拍或数拍,是为艳拍,盖取古曲前有艳声之意。又慢曲别有大头曲、叠头曲之二种,大头曲第五韵即过起处,有花拍。王灼云:"花拍盖非其正也。"今观诸慢曲,过处多有句中韵,(此常为二字读,如少游《满庭芳》过云:"消魂当此祭""魂"即句中韵。近人昧于声律,遂以字断句,实大非)。沈义父谓当按拍,此当第五韵,又在应有二拍之外,或即是花拍也。叠头曲均前有艳拍,其详无考。宋人笔记谓慢曲更有前九、后十一拍者,内即有四艳拍,疑此即叠头曲也。

此段中所述,根源实皆在张炎《词源》内,而作者并不叙明,仅于结处指为宋人笔记。其所以如此者,殆即因其所立之说中,于"前九、后十一"一语,未能贯通,不便明引《词源》原文,或说明即根源于其分也。且其首叙令词之拍眼,亦略去张氏"四掯匀"之全说,而仅含糊其词曰"以掯分之",皆为欲自圆其说,遂不恤隐蔽古人意旨,此其态度,首欠忠实矣。综其所述,盖有下列六点:

(甲)"六均拍"乃"六韵拍","八均拍"乃"八韵拍"。

(乙)引、近全首多六韵,慢词全首多八韵。

(丙)每韵二拍为常式。

(丁)大头曲乃慢词过片处之有二字叶韵者也。此项二字叶韵处,只能视为句中韵,不能断句。

(戊)张炎所谓"大头花拍居第五",乃第五韵,并非第五拍。

(己)前九、后十一仅限于叠头曲。

此六点中,(甲)为主,(乙)(丁)辅之,无(乙)(丁)则(甲)甚且不能成立。(丙)不知何所根据,当由推想而定之如此。(戊)与(己)均曲说,矫揉造作,更难取信。按沈伯时《乐府指迷》曰:"词腔谓之均,'均'即'韵'也",盖谓均乃词腔,凡词腔各有其韵致、韵味、风韵,故

曰"均即韵也。"沈氏谓韵之义如此，并未谓即句末叶韵之"韵"；不然，腔韵见于各字之工尺音谱，叶韵见于一句之末字谱声，截然两事，未可牵混，沈氏何能并为一谈？《词源》又有曰："盖一曲有一曲之谱，一均有一均之拍"，即谓每一词腔，有一词腔之拍也。姜夔《凄凉犯》序末云："使以哑觱栗角吹之，其韵极美"，即谓其词腔之韵致极美，沈氏所谓"均即韵也"之例也。沈氏之说，应本于蔡绦《铁围山丛谈》。《丛谈》曰："乐曲凡有'谓之均''谓之韵'，均也者，宫、徵、商、羽、角，合变宫、变徵为之，此七均也。……韵也者，凡调各有韵，犹诗律有平仄之属，此韵也。"凌廷堪《燕乐考原》曰："案《说文》无韵字，均即韵也。蔡绦所谓均者，即燕乐一均七调者是也；所谓韵者，即各调所用之高下字谱也。字谱高下，本由于平、上、去、入四声，故曰'犹诗律有平仄。'"此二家说，谓均是七调，韵是词腔，虽与沈说均、韵同是词腔者小异，而所谓韵之意义，并非句末叶韵之韵，则三家皆同也。据此，(甲)条之意，实根本不能成立矣。再则纵观诸词调中，引、近不止六韵，慢词不止八韵者，不知凡几，而为六韵、八韵者，实居少数。他勿论，即就南吕原文内所举之二例以观，姜夔《秋宵吟》(全词见后)。前片，"皎""悄""晓""葆""表""草"六韵，后片"老""绕""早""杳""了"，五韵，共十一韵；《疏影》前片"玉""宿""竹""北""独"五韵，后片"绿""屋""曲""幅"四韵，共九韵，其中且皆无(丁)条所谓二字句中韵在内，已可知(乙)条八均即八韵之说，亦无以通过也。况词调中换头处以二字叶韵者甚多，若只视作句中韵，而不算句末韵，其全首韵数，即恰巧为八者则甚少，而换头二字既已叶韵，按照文义，有时固可断句可不断句，有时却非断句不可，(如姜夔《霓裳中序第一》"幽寂乱蛩吟壁"。"寂"字若不断，则一句之中，文意矛盾矣)。宋人亦从无明文谓不必断句，此(丁)之为说，亦未必确当也。且(乙)如果成立，慢词前片只限四韵，此后片换头二字叶韵者方轮在第五，若(乙)既不成立，则此处何由见其为第五？更何由见"大头花拍居第五"乃第五韵，而非第五拍？而换头具有此项二

字叶韵之慢,又何由见其即为大头曲?故(乙)既推翻,(丁)(戊)亦随之同废矣。更揣(丙)(己)之意,拍随韵以增减,而一韵必系两拍,故八韵为十六拍,换头处多一个句中韵者,必增出二花拍,则增入四艳拍为前九、后十一者,其为十韵必矣,所谓"前九"者为四韵半必矣,"后十一"者为五韵半必矣,夫拍数固不妨成单,试问韵数果如何有半耶?不然,每韵二拍,又何得谓之为常式哉?故(丙)(己)两条,亦殊难凭信也。

(三)"八均拍"乃一板七眼说。此说近人童伯章先生《中乐寻源》内主之,谓"慢曲之八均,盖即一板七眼之说也"。按一板七眼,即正板之一板三眼,再加赠板之一板三眼也,词中艳拍即赠板,则所谓一板七眼者,于张氏"前九、后十一,内有四艳拍"二语,又作何贯通之解说乎?《寻源》又谓"引、近用六均拍,有似乎西乐之六拍子",盖视"均"之非"韵",而为"均匀"之"均",是已与下一说相同者也。

(四)"八均"乃前后片八拍均匀说。此说乃愚之所揣度者也。按第二说独认"均"为"韵",势不可通,第一、第三说皆已认"均"为均匀之意,特所均者,或在字数间,或在拍眼间,若此说所均者,则在前后片间也。三说之短,同在未曾求通于"前九、后十一,内有四艳拍"二语,此说则全从此二语出。盖第二说之每词八韵,与每韵两拍,虽不可靠,而普通慢曲之官拍之数,仅限于十六,则确实无疑。王灼《碧鸡漫志》卷四曰:"又有大石调《兰陵王慢》,殊非旧曲。周齐之际,未有前后十六拍慢曲子耳。"慢曲子为前后十六拍,与张氏"前九、后十一,内有四艳拍"二语,吻合无间,然后知前九、后十一,前后共二十,内有四艳拍,除去之则为十六官拍;且有四艳拍于前后片中,其多寡配搭不匀,方成前九、后十一之参差之势,若除去艳拍,只余官拍,则前后均匀,各有八拍,故曰八均拍也。因得演八均拍之式如次:

$$(\text{前}\ 9+\text{后}\ 11-4)\div 2=8$$

因知所谓"前九、后十一"者,乃专指普通前后两片之慢而言,即专指

大头曲而言,恰与第二说之(己)条,谓专指叠头曲而言者相反。“大头花拍居第五”者,其‘前九’之中,第五拍为赠拍,余八拍皆正拍,其‘后十一’之中,第五拍以下之七拍内有三赠拍,而其前四拍,则皆正拍也。(惟此一层尚欠证据)。“叠头艳拍在前存”者,所有四赠拍俱存于前二片中,连正拍共十二拍,若后一片内,则无一赠拍,净存八正拍也。且所谓“均拍”者,固不止慢曲八均之一种矣:在法曲、大曲各片中,则有九均之拍,如《花十八》是也;又有六均之拍,如入破是也;(俱见下文法曲、大曲一节)。在引、近则为六均之拍,即前后片各六拍也;在令则为四均之拍,即所谓“四掯匀”,前后片各四拍也。——凡此皆前后各说之可以贯通者也。

打前拍,打后拍,前九、后十一,四艳拍,八均拍等等,皆所以言拍也,拍之外尚有眼,则打、敲、掯三者是也。《词源》云:“若唱法曲、大曲、慢曲,当以手拍”,夫拍节既皆用手,然后“打”“敲”“掯”等从“手”之字遂以为名矣。(南吕《词调之研究》中先有此说)。此三者实际动作上,恐无甚区别。若唱令与引、近,当亦以手拍,张氏虽无明文,据令用四掯匀,引、近用六均拍两层,已可以知矣。(凡绝对不用均拍者,方用拍板为节,参看下文)。至于令较简单,故单掯一种,已足应用,若引、近则除六均拍外,应亦与慢曲等同有打、敲、掯之诸眼以为辅也。

以上分考慢词之音谱与拍眼,以下合考二者间之关系。

音谱八种——丁、顿、住、拽、抗、反、掣、折,与拍眼各种——官拍、艳拍、打、敲、掯,彼此配合之情形如何,不得其详。观于《讴曲旨要》中四语:“大顿声长小顿促,小顿才断大顿续”,“顿前顿后有敲、掯”,“抗与小顿皆一掯”,略可得其线索。盖小顿既为一掯,则大顿或为两掯,一掯才断雨掯续,再领以一拍,岂非俨然今日紫掯腔内之一板三眼乎?其有四艳拍之处,若亦有打、敲、掯随之者,又岂非果成一板七眼之情形乎?

自来于宋词音谱之结构,无写定其式者,惟南吕《词调之研究》

一文内曾有之。盖其式依据七点而造成:(一)慢词前后两片,每片四韵;(二)每韵二拍;(三)有小顿、大顿、小住,而无大住;(四)别有"丁住"一种,用在每片之尾;(五)抗声用在后片之首;(六)打后拍乃先打后拍;(七)掯即是打。此七点中,除末一点外,其余皆靠不住,上文已逐一驳过,其所列之式,亦完全靠不住,更何待言!惟式中能将音谱、拍眼,列出关系,以各见其用,则大足启发研究者之思想,虽所列不足信,要亦不妨存而备考也,因录之如次:

小顿(打)大顿(第一均第一拍)小顿(打)小住(第一韵第二拍合起韵)

小顿(打)大顿(第二均第一拍)小顿(打)小住(第二韵第二拍合叶韵)

小顿(打)大顿(第三均第一拍)小顿(打)小住(第三韵第二拍合叶韵)

小顿(打)大顿(第四均第一拍)小顿(打)小住(第四韵第二拍合叶韵杀声前半阕终)

抗(打)大顿(第五均第一拍)小顿(打)小住(第五均第二拍合叶韵)

小顿(打)大顿(第六均第一拍)小顿(打)小住(第六均第二拍合叶韵)

小顿(打)大顿(第七均第一拍)小顿(打)小住(第七均第二拍合叶韵)

小顿(打)大顿(第八均第一拍)小顿(打)丁住(第八均第二拍合叶韵杀声曲终)

观于此式,不但韵限于八,拍限于十六,且小顿限于十五,大顿限于八,打限于十六,小住限于六,丁住限于二,抗限于一,毋乃太呆板!《讴曲旨要》中所纪各项,果如此乎?南宋慢词事实上果如此乎?再则八均既然即指八韵而言,何所用其于叶韵之处,又赘"合起韵""合叶韵"?至于大住一项,因没处安插,遂强为搁起,不提一字,尤觉无

理也。此式作者说明是属于打后拍者，若打前拍者又如何，则亦略而未提。此式之后，又继列姜夔自制调二种，以证其说，兹引其一如下：

《秋宵吟》谱（慢调，越调，杀声“六”）。

凡（掣）工尺（打）合一尺（拍）工凡（打）工尺勾（折）尺（拍小住）
古　帘空，　坠月皎，　坐久　西窗人　悄。
一（掣）四合（打）一尺工五六（拍）凡（掣）六（打）五六（拍小住）
蛩　吟苦，　渐漏水丁丁，　箭　壶　催晓。
凡（掣）工尺（打）合一尺（拍）工凡（打）工尺勾（折）尺（拍小住）
引　凉飔，　动翠葆，　露脚　斜飞云　表。
一（掣）四合（打）一尺工五六（拍）凡（掣）六（打）五六（拍丁住）
因　嗟念　似去国情怀，　暮　帆　烟草。
工（折打）凡（折）工（折）凡（折拍）一尺工（打）一四合一（拍小住）
带　眼　销　磨，　为近日　愁多顿老。
尺工勾一（打）尺工五六（拍）工凡（打）六（折）五六（拍小住）
卫娘何在，　宋玉归来，　两地　暗　萦绕。
工六（打）凡（掣）工尺（拍）一尺工尺（打）一四合一（拍小住）
摇落　江　枫早，　嫩约无凭，　幽梦又香。
一工尺（打）一凡（掣）工尺（拍）五六凡五（打）尺工六（拍丁住）
但盈盈　泪洒　单衣，　今夕何夕　恨未了！

观于此谱文字，前后共十一韵，但拍数仍前后十六拍。除韵脚各占一拍外，其余五拍，安置于“丁”“怀”“磨”“来”“衣”五字，与上文八均拍第二说作八韵解者虽未能合，而与第四说作八匀解者转相合，惟其间尚缺四艳拍耳。每拍之前，各有一打，打皆小顿；每韵之中，第一拍即大顿，第二拍为小住，两结拍为丁住——凡此皆与前列之式相合者也。惟“小住”“丁住”字样既未略去，何以“小顿”“大顿”字样

独行略去？不可解者一；前式换头处用抗，此式何以忽改用折？不可解者二；此式较上式所增出者，为八掣与七折，其数目与位置，又如何定订？不可解者三。若谓根据于姜氏原谱欤？则原谱今日俱在，所谓"掣"与"折"者，谱中固无一毫影响也。至于其他谱字，尚多待考订处，因整理谱字，不在本篇所讨论范围之内，不赘及焉。

总之：运用音谱、拍眼之说，以列出音谱、拍眼之式，其旨极是，其事极要，惜乎今日所得知之说，尚属破碎不完，未曾十分明白，不足以成式；况南吕于诸说多所武断与不根之解，其所列不确，盖无足怪矣。惟愚一人于其所撰之观察如此，且无力为之订正，他人对之，或别有见解，别有领会，亦未可知；要之，其所列各式，于此项研究之中，确有供献，并非无用，故为援引于此也。

六、三　台

三台本为唐教坊曲名，六言四句。《唐音统签》云："唐曲有《三台》，《急三台》，《宫中三台》，《上皇三台》，《怨陵三台》，《突厥三台》。三台为大曲。"《乐苑》云："唐《三台羽衣曲》；一名《开元乐》，一名《翠华引》。"《词律》云："平仄不拘，所赋不论何事，咏宫闱者即曰《宫中三台》，亦名《翠华引》，亦名《开元乐》，咏江南者即曰《江南三台》，又有《突厥三台》。其长调则为宋人所撰，而袭取其名。"按宋人所撰者，有万俟雅言之三叠百七十一字体，恐即就唐调中之《急三台》一种，转变而出者也。李济翁《资暇录》云："三台，三十拍促曲名。昔邺中有三台，石季龙常为宴游之所，而造此曲以促饮。"（冯鉴《续事始》曰：汉蔡邕三日之间，周历三台，乐府以邕晓音律，为制此曲。"刘禹锡《嘉话录》曰："邺中有曹公铜雀金虎冰井三台，北齐高洋毁之，更筑金凤圣应崇光三台，宫人拍手，呼上台送酒，因名其曲为《三台》。"此二则尤可考见《三台》命名之渊源）。张表臣《珊瑚钩诗话》云："乐部中有促拍催酒，谓之《三台》。"张炎《词源》则谓"三台乃慢

二急三拍。"(详下一节内)。李张张三家所云,彼此正合,必皆指此三叠百七十一字之三台而言也。三台中前后字数、句法,完全相同。三叠三十拍,其为每叠十拍可知矣。每叠十拍之中,疑又分为两节,每节五拍,慢二而急三。所谓"急",所谓"促"者,即全因有此急三之拍也。而统计全词三十拍中,慢拍应有十二,而急拍应有十八焉。夫慢之所以得名者,为其节拍完全缓慢也,三台之拍,慢拍仅五分之二,而急拍有五分之三,当然非慢曲所能强同矣。更考《乐府混成集》林钟商目,三台列于慢曲子之外,元燕南芝庵《唱论》内歌声变件一条曰:"有慢,衮,序,引,三台,破子,遍子,攧落,实催,全篇,尾声",足见三台确系另一种歌法,而非慢曲之所可包括者也。

又观于三台中有《突厥三台》《伊州三台》等,《统签》又谓其为大曲,可知其音谱之源,实为唐时边地胡乐,与法曲、大曲同一情形。宋之三台,虽由六言四句变为百余字长短调,而其中之急拍,必沿袭于唐调,而间接因缘于胡乐者,是亦不可不知耳。

七、序子缠令

序子一体,向来无人提及,只有《词源》论慢曲与引、近之拍眼后,继续有曰:"外有序子,与法典散序,中序不同:法曲之序一片,正合均拍;(此二句中,恐有讹字,详下文)。俗传序子四片,其拍颇碎,故缠令多用之。绳以慢曲八均之拍不可,又非慢二急三拍,与三台相类也。"据此,序子四片,较三台尤长;而拍颇碎,既异于法曲之序,又异于法曲引、近,复异于三台,当然别为一体。考宋词中一调有四片者极少,如《集贤宾》,如《梁州令叠韵》,皆四片,但皆用一种两片之调重叠而成,(宋调四片之《集贤宾》乃用唐调两片之《集贤宾》重叠而成)。原非前后各异之四片也;郑意娘作之《胜如花》,亦四片,并非叠韵,但并不以"序"为名,犹不敢认为即序子一体;惟有《莺啼序》一调,既属四片,又以"序"名,殆确为序子一体无疑矣。乃自来

词家，皆目此调亦属慢词，不过最长而已，盖未尝注意张氏之说耳。

"缠令多用之"者，序子先有一种繁碎之拍，而后缠令之中，亦多援用之也。缠令为唱赚之一种，《都城纪胜》云："唱赚在京师只有缠令、缠达。有引子、尾声为缠令，引子后只以两腔递互循环间用者为缠达。"（《梦粱录》所载者同。）据此，缠令有引、有尾，缠达有引、无尾，皆绝似后世南北套曲中之情形，比较当时词调所有之正当唱法，缠声为多，故名缠令，与令词之令无涉也。

缠令既属唱赚之一种，按《事林广记》内《遏云要诀》记唱赚之音谱、拍眼曰："夫唱赚一家，古谓之道赚，腔必真、字必正，欲有墩、亢、掣、拽之殊，字有唇、喉、齿、舌之异，抑分轻清、重浊之声，必别合口、半合口之字。……假如未唱之初，执拍当胸，不可高过鼻，须假鼓板村掇。（'村'疑是'衬'之讹）三拍起引子，唱头一句，又三拍，至两片结尾三拍煞，入序尾三拍巾斗煞；入赚头一字当一拍，第一片三拍，后仿此；出赚三拍，出声巾斗又三拍煞；（以上句读，恐未必尽确）。尾声总十二拍：第一句四拍，第二句五拍，第三句三拍煞，此一定不逾之法。"此段所云，有得解者，有不得解者，他姑勿论，第一既亦有墩、亢、掣、拽之殊，足见一切音谱，凡慢曲中所有者，唱赚亦皆有之；第二既有一字当一拍者，尾声三句又有十二拍之多，完全与后世南曲尾声十二拍之情形相同，则较之慢曲前后片连艳拍统共不过二十拍者，当然觉其"颇碎"矣。夫唱赚之谱与拍如此，缠令之谱与拍可知，缠令之谱与拍如此，序子之谱与拍可知矣。

八、法曲大曲

关于法曲大曲体裁之考订，有王静庵先生之《宋大曲考》及《宋元戏曲史》已详之。兹仅据《词源》等书，推详其音谱与拍眼如次：

《词源》曰："若曰法曲，则以倍四头管品之，（原注："即筚篥也"。）其声清越；大曲则以倍六头管品之，其声流美，即歌者所谓曲

破。如《望瀛》,如《献仙音》,乃法曲,其源自唐来;如《六么》,如《降黄龙》,乃大曲,唐时鲜有闻。法曲有散序、歌头,音声近古,大曲有所不及。若大曲亦有歌头,(‘头’传本《词源》原作‘者’,必误)。有谱而无曲,片数与法曲相上下,其说亦在歌者称停紧慢,调停音节,方为绝唱。”——此一段乃言法曲、大曲之音谱也。法曲声音清越而近古,大曲不及。《唐书礼乐志》云:“初,隋有法曲,其音清而近雅,其器有铙、钹、钟、磬、幢箫、琵琶,其声金、石、丝、竹以次作。”据此,张氏所谓倍四头管,岂即隋之所谓幢箫欤?大曲声音流美,盖泛声已较多,故谓古雅不如法曲也。惟其曲唐时确已有之,张氏“唐时鲜有闻”一语甚怪。洪迈《容斋随笔》云:“今世所传大曲,皆出于唐。”蔡宽夫《诗话》云:“近时乐家,多为新声,其音谱转移,类新奇相胜,故古曲多不存。顷见一教坊老工言,惟大曲不敢增损,往往犹是唐本,而弦索家守之尤严。”仅此两证,已足明张氏前语之非。且观于蔡氏所言,吾人又可推定者:大曲音谱,与法曲比较,虽然已觉不古,而与当时所谓新声,慢曲、三台、序子等等比较,则毕竟仍觉古雅,一也;大曲乐器,虽以倍六头管为主,而弦索亦复相辅而用,犹之隋时法曲,幢箫以外,尚用琵琶,所谓“金、石、丝、竹以次作”一层,法曲、大曲,二者必然相同,学者不可为《词源》之言所限,二也。至于倍四头管,倍六头管,及哑篳篥等,《词麈》及《中乐寻源》中考之甚详,兹以其为乐器之制,非直接关于音谱者,不备录焉。

《词源》又曰:“法曲之拍,与大曲相类,每片不同,其声字疾徐,拍以应之。如大曲降黄龙花十六当用十六拍,前衮、中衮六字一拍,要停声待拍,取气轻巧;煞衮则三字一拍,盖其曲将终也。至曲尾数句,使声字悠扬,有不忍绝响之意似,余音绕梁为佳。惟法曲散序无拍,至歌头始拍。”——此一段乃言法曲、大曲之拍眼也。据上文云,大曲之片数与法曲相上下,而《碧鸡漫志》卷三纪大曲之分片,则为散序、靸、排遍、攧、入破、虚催、实催、衮遍、歇拍、杀衮,共十种,法曲之分片,当然即与此大同小异也。论其拍眼,以“每片不同”一语最

为扼要。试就此十片次第数之:第一散序,无拍;第二靸,仅有敲揩而已,亦尚无拍之名义,因上文引《讴曲旨要》有"七敲八揩靸中清"语也;第三排遍,即歌头,全曲之拍,于此开始,为十六拍或十八拍,外加四艳拍,则为二十拍或二十二拍,语详下文;第四攧,拍法失考,或与排遍相近;第五入破,六均拍,因《旨要》有"破近六均慢八均"一语也;第六虚催,第七实催,拍法俱失考;第八衮遍,六字一拍;第九歇拍,亦失考,斟酌前后之间,或为五字、四字一拍;第十杀衮,三字一拍。

散序无拍,歌头始拍一层,略有考证——白居易和元微之《霓裳羽衣曲》曰:"散序六奏未动衣,阳台宿云慵不飞,中序擘騞初入拍,秋竹竿裂春冰坼。"注云:"散序六遍无拍,故不舞。(按所谓六遍,乃散序一种之所有。上举大曲之分片名目,乃十种之名目,至于每一种,少则二片,多则二十余片不等也)。中序始有拍,亦名拍序。"据此,唐之大曲于中序开始有拍,而张氏乃谓歌头方始拍,是唐大曲之中序,与宋大曲之歌头,二者地位相当也。《宋大曲考》谓"唐以前中序即排遍,宋之排遍亦称歌头"。又云:"如《水调歌头》即新水调之排遍,宋之大曲恒不用散序与靸,故歌者自排遍起也。"据此,中序即排遍,排遍即歌头,故中序亦即歌头,三而一,一而三者,法曲、大曲之拍,至此方名实俱备也。

何以知排遍为十六拍或十八拍,而外加四艳拍乎?曰:前引《词源》论序子之拍有曰:"与法曲散序、中序不同,法曲之序一片,正合均拍。"末二句中,疑有讹字,疑应作"法曲中序,每片正合均拍"。所谓"均拍"者,前引《词源》又曾云:"如大曲《降黄龙花十六》,当用十六拍",十六拍即八均拍,一也;《碧鸡漫志》卷三云:"欧阳永叔云:'贪看《六么花十八》',此曲内一叠,名《花十八》,前后十八拍,又四花拍,共二十二拍。"十八拍即九均拍,二也。因或为八均,或为九均,无定,故《词源》上文仅曰"正合均拍",而不曰正合几均拍也。九均拍既能加四艳拍为二十二拍,则八均拍想来亦何尝不可加四艳拍

而为二十拍,与慢曲同乎?非排遍无以为中序,非中序无以合均拍,非均拍无以言前后十八拍或十六拍,因此可以定法曲、大曲排遍拍眼之数,确为十六或十八,二十或二十二也。且吾人于此,更应知《花十八》乃《六么》(亦作"绿腰"。)大曲之排遍之名,则《花十六》亦必为《降黄龙》大曲之排遍之名;《六么花十八》既是"《六么》之《花十八》";则《降黄龙花十六》亦必为《降黄龙》之"《花十六》",二名实指一曲而言,并非两曲,若认《降黄龙》为一曲,《花十六》又为一曲,则大谬矣。

第五入破,与张氏上文所云:"其声流美,即歌者所谓曲破"二语,显然有关。《唐书五行志》云:"天宝后诗人多为忧苦流寓之思,及寄兴于江湖僧寺,而乐曲亦多以边地为名,有《伊州》《甘州》《凉州》等。至其曲遍繁声,皆谓之'入破'"。张端义《贵耳集》云:"天宝后曲遍声繁,皆名入破;破者,破碎之义也。"王建宫词亦早有"忽觉管弦先破拍,急翻罗袖不教知"之句。据此,破则其声流美,而所以流美者,则为繁声加多;声既多繁,拍亦随之而碎也。此种繁声与碎拍之由来,实因受当时边地胡乐之影响,固不仅用边地为名而已,实已援用其声拍矣。愚意入破之片名虽居第五,而曲破之唱名,应从第三排遍起,即包含在内。盖入破为六均拍,排遍亦为八均、九均拍,凡此正合均拍者。在法曲、大曲之中,其声应皆所谓曲破也。观于耐得翁《都城纪胜》云:"唱叫小唱,谓执板唱慢曲、曲破,大率重起轻杀,故曰'浅斟低唱'",可知曲破为均拍,慢曲亦为均拍,故二者相同,而总为小唱也。此所谓"小唱""低唱",应皆是细唱之意,盖八均、九均之拍既有敲掯,又有艳拍,即不啻后来昆腔有赠板之曲,自可以有细唱之说矣。惟《词源》曾谓"慢曲引近方曰小唱,与法曲、大曲不同",摈曲破于小唱之外,与耐得翁说不同;《曲律》载《乐府混成集》林钟商目,大曲与曲破分列二项,又另有破子,与《词源》之说不同;未知此中是非,究竟如何也。

上列十种片名,其实皆各由其拍法而定,即可作十种拍名

观——散序之散,谓无拍也;排遍之排,谓排匀也;入破之破,谓破碎也;虚实催之催,亦拍也,黄庚夜宴诗云:“艳曲喜听催拍近,狂歌自觉人腔难”;前中衮之衮,亦拍也,刘克庄《贺新郎》云:“笑杀街坊拍衮”;歇拍无论矣,鞁与攧,应亦拍之作用也,(攧谓攧落,已见上文引芝庵《唱论》之语中)。惜皆不得其详耳。然则《词源》谓“法曲、大曲之拍,每片不同”,审其名称,亦既可以知之矣。

以上法曲、大曲之谱拍可论者如此。余若上文引《讴曲旨要》有“慢、近曲子顿不叠,歌飒连珠叠顿声”二语,所谓“歌飒连珠”者,既不在慢、近曲子之内,究竟何在乎?或者即在法曲、大曲之内,亦未可知也。至于顿声如何叠法,亦待考索,《词源斠律》所有之说,未足信耳。再则法曲、大曲于前后诸体之中,独有舞容,其拍眼不但节乐而已,且所以应舞,故《词源》曰:“‘按拍’二字,其来亦古,所以舞法曲、大曲者,必须以指尖应节俟拍,然后转步,欲合均数故也。”(此“均”字亦以均匀之意为较可通)。此二层亦在本篇所应叙述范围之内,故附见于此。

九、诸宫调

诸宫调之体裁,《宋元戏曲史》中已详之。兹所疑者:今传诸宫调,惟《董西厢》最为完备,则词调与曲调相间为用者,王伯成《天宝遗事》零星散见于《雍熙乐府》内,则纯粹用曲调而不用词调者,是同一诸宫调,金与元之情形,即有不同,又安能必南宋者即与其余同耶?《词源》中于此体,仅在论拍具内略一提及曰:“若唱法曲、大曲、慢曲,当以手拍,缠令则用拍板,嘌吟说(‘说’原作‘诜’。)唱诸宫(‘宫’原作‘公’。)调,则用手调儿,亦旧工耳。”余于谱、拍两面,俱无说明,究竟南宋人作,与董王之作,同异何似,无以断定。然董王二家之说唱,已是北曲,用弦索为主,若南宋之一切歌唱中,皆属南词,用箫管为主,从无用弦索为主者,南与北,弦与管之间,音谱与拍眼

之差异，固甚悬远，即此一端，似已可言南宋之诸宫调，必不同于金元之诸宫调矣。大概南宋之诸宫调，可以谓之南词之诸宫调，金元之诸宫调，可以谓之北曲之诸宫调，此向来言诸宫调者，所未尝判别者也。南词者兹所当论，若北曲者无庸泛及矣。

南词中何谓诸宫调？专就音谱方面说，则《事林广记》早有明文。《广记》论各宫调之结声，足以校正今日传本《词源》内《结声正讹》一节之误不少，论后有云："右数宫调，腔韵相似，极易讹入别调。若结声不分，即谓之'走腔'，驱驾高下不匀，即谓之诸宫调。故分别用声清浊高下，折与不折以辨之。……"所谓"驱驾高下不均"者，乃嘌唱也。《乐府指迷》云："亦有嘌唱一家，多添'了'字，吾辈只当以古雅为主，如有嘌唱之腔不必唱。"《都城纪胜》云："嘌唱谓上鼓面唱令曲、小词，驱驾虚声，纵弄宫调，与叫果子唱耍曲儿为一体。"据此，可见诸宫调不但联合纵弄许多宫调，而且与法曲、大曲、慢曲等不同之点，尤在音谱中之驱驾虚声。虚声既多，高下不一，而各宫调原来应有之结声乃乱矣。此种音谱，当时于诸宫调一体中为最著，此外于寻常耍唱小曲中亦有之，实乃一种不规矩之唱法也。再则唱曲之外，又具说白，故曰"嘌呤说唱"，尤为他体所无者。至于虚声既多，拍眼必繁，观其用手调儿以外，兼上鼓面，与缠令之"须假鼓板村掇"，及元曲之"板与鼓同节"，先后无异，亦即后来唱昆腔时之拍节，鼓板连用者耳。手调儿疑即绰板，不知与序子、缠令所用之"拍板"，有何分别。"调"字不知误否，待考。

十、结　论

以上依南宋词九种体制，由短而长之次序，论列其音谱、拍眼。惟缠令一种，体制虽长，而拍法多同于序子，故与序子合见。慢曲为南宋词中最多部分，亦最要部分，故张炎于其谱拍所述特详，后人解说纷纭，莫衷一是，兹为论断，因亦特为辞费。大概九种谱拍之中，

以法曲最为古雅,上与雅乐较为接近;以缠令与诸宫调最为繁促,下与金元曲乐较为接近。音谱约分三类:一类乃法曲所独有,较为简质,犹存唐音者也;一类乃有丁顿、住、拽、抗、反、掣、折,八项声音,吹管者应于指,而歌唱者应于喉,以成其迟速缓急,抑扬高下,除法曲而外,其余各体之音谱中,殆皆有之,蔡宽夫所谓"音谱转移,新奇相胜"者也,下至金元北曲内,恐亦沿袭其法不少;一类乃诸宫调所独有,驾驱虚声,纵弄宫调,且间说白者也。拍眼则约分四类:一类乃均拍,最慢,于前后片中,或四或六,或八或九,排匀其数,并可加四艳拍,则或十或十一,拍之前后复有打、敲、揩之眼,辅佐其间;一类乃依字数而分,较快,从一字一拍起,至六字一拍止,多寡有差;一类乃仅用敲、揩点眼而已,拍之名实尚未备;一类乃并敲、揩而无之,直无拍眼耳。此四类之拍眼,实全备于法曲、大曲之各遍,后起各体,只取其密者,而舍其疏者,于是第一类之均拍乃最为发达。论时代原以法曲、大曲为最早,后起各体,谱、拍两层,大抵发源于此;而法曲、大曲之谱拍,其成就也,实受唐时边地胡乐之影响不少。序子、令、缠诸宫调中,种种繁声促拍,骤然而来,其为受当时辽金元音乐之影响,则亦无待言而无可掩之事实。考南宋九种词体之音谱、拍眼,初不料其远源与近因,固多在外国音乐之侵入也。

最后于《词源》音谱、拍眼两节中,犹可得有二义:一乃音谱非歌者一人之事,一乃歌时按拍,并非可羞之事。《词源》曰:"听者不知宛转迁就之声,以为合律,不详一定不易之谱,则曰失律。矧歌者岂特忘其律,抑且忘其声字矣。(按'声字'谓字之四声阴阳)。述词之人,若只依旧本之不可歌者,一字填一字,而不知以讹传讹,徒费思索;当以可歌者为工,虽有小疵,亦庶几耳"。据此,可见词在宋时,虽旧本已多不可歌者,遑论后世!当时之词,即能歌矣,而歌者动忘音律,甚且并忘其字声;即歌者所歌准确矣,而听者复鲜知音,往往以耳代律如其意则以为合律,而不知正是歌者故为宛转牵就之声耳,不如其意则以为失律,而不知固为一定不易之谱也。可见音谱

一事，并不能专门责诸歌者，乃作者，歌者，听者，三方面所当同究者焉。《词源》又曰："曲之大小，皆合均声，岂得无拍？歌者或敛袖，或掩扇，殊亦可哂。唱曲苟不按拍取气，决是不匀，必无节奏。是说非习于音者不知也。"据此，如法曲、慢曲等，皆以手拍者，当时歌人，每以为羞，不愿以其动作示人，而有敛袖掩扇之举，张氏则以为毋庸，既歌唱则应明白按拍，惮于拍则节难准矣。后人之唱清曲，一笛而外，至少有鼓板为具，必不可废，非此意耶？

以上所考，限于材料，驳难多而订正少，推想多而论断少。用《词源》内音谱、拍眼两节，及《讴曲旨要》之三十二句，在原书原为整片联贯之文字，而兹乃割裂零碎以引之，不无断章取义之嫌。好在原书具在。阅者可以检核，如于上下文义之中，觉此所论，有误会失当者，加以纠正，至所愿也。

（原载《东方杂志》1927年24卷12号）



两宋词风转变论

龙榆生

一 引 论

词以两宋为极则，而论者或主北宋，或主南宋。此皆域于门户之见，未察风气转变之由，而妄为轩轾者也。

前人论词，皆以作家为标准。如张炎、陆辅之、沈义父辈，其所评骘，虽各有所偏，而于南北宋间，初未强分畛域。自张南湖(綖)论词派，有"婉约"、"豪放"之说，而词苑之纷争以起。朱锡鬯(彝尊)氏为"浙派"开山，实始标举姜、张，崇尚南宋。其《词综·发凡》云：

> 世人言词，必称北宋。然词至南宋始极其工，至宋季而始极其变。

自是言词，咸以南北宋对举。周止庵(济)氏《介存斋论词杂著》云：

> 两宋词各有盛衰：北宋盛于文士，而衰于乐工；南宋盛于乐工，而衰于文士。

又云：

> 北宋有无谓之词以应歌，南宋有无谓之词以应社。

又云：

> 北宋词多就景叙情，故珠圆玉润，四照玲珑，至稼轩、白石，一变而为即事叙景，使深者反浅，曲者反直。

凡此所言，一似南北宋词，俨有“鸿沟”之界。至其《宋四家词选·序论》又称：

> 北宋主乐章，故情景但取当前，无穷高极深之趣。南宋则文人弄笔，彼此争名，故变化益多，取材益富。然南宋有门迳，有门迳故似深而转浅；北宋无门迳，无门迳故似易而实难。

南北宋词之大较如此。所谓“词至北宋而始大，至南宋而遂深”者，盖各有其环境关系，非可以一概言之也。刘融斋（熙载）氏《艺概》又就其技巧上为差别之谈云：

> 北宋词用密亦疏，用隐亦亮，用沈亦快，用细亦阔，用精亦浑。南宋只是掉转过来。

其说与周氏亦相仿佛。清代论词学者，往往蔽于宗派之见，议论纷歧，断断于南、北宋之争，而恒忽略客观之事实。如上述诸家之说，其影响于词苑者至深。其言或当或否，或能示吾人以研寻之径，或反予吾人以惑乱之邮。执一先生之言，局于一隅以自限，吾未见其

可也。两宋词风之转变，各有其时代关系，“物穷则变”，阶段显然。既非“婉约”、“豪放”二派之所能并包，亦不能执南北以自限。吾虑世之学词者，将“南北”二字，横亘胸中，而不能观其通，转滋瞀乱也。聊申微旨，以明风气转变之由，与夫各作家得失利病之所在，期与海内宏达，共商榷焉。

二　南唐词风在北宋之滋长

西蜀、南唐，为五代歌词繁殖之地。变“胡夷里巷之曲”而为士大夫之词，其风大扇于温庭筠，而韦庄、冯延巳继成两大系，分据吴、蜀词坛。于是小令尊前，玉箫低唱，佳人绣幌，丽锦频抽，“娱宾遣兴”之资，盖莫不以此相竞矣。蜀地僻处边垂，五代干戈之际，恒与外人间隔。观赵崇祚所辑《花间集》，作者十之七八为蜀人，或流寓蜀中，则知西蜀词坛固自别为风气，而与其他各地，殊鲜流通。谓北宋初期作家，多受《花间》影响者，是犹未考当时情势，以作者皆工小词而漫为之说也。

从词学上之系统言之，则北宋初期作家，实承南唐之遗绪。南唐中主以疆土日蹙，曾徙都洪州（南昌），又尝读书于庐山。中主故工词，马令《南唐书》称：“元宗（中主）尝作《浣溪纱》二阕，手写赐乐人王感化。”而其臣冯延巳，尤喜为乐府词。据陆游《南唐书》云：

> 元宗尝因曲宴内殿，从容谓曰：“‘吹皱一池春水’，何干卿事？”延巳对曰：“安得如陛下‘小楼吹彻玉笙寒’之句？”

似此君臣谐谑，乃各标举小词，则知南唐词风，其盛况乃不亚于西蜀。陈世修序延巳《阳春集》云：

> 公以金陵盛时，内外无事，朋僚亲旧，或当燕集，多运藻思，

为乐府新词，俾歌者倚丝竹而歌之，所以娱宾而遣兴也。

以“乐府新词”、“娱宾遣兴”，此种风气，实开北宋初期作家之先河。且如欧阳修、晏殊、晏几道皆籍江西，江西故南唐属地，二主一冯，流风遗韵，必有存者。宋下江南，后主夷为降虏，南都文物，悉随后主入汴梁。《宋史·乐志》称：“宋初置教坊，得江南乐。”后主词所谓“教坊还唱别离歌”者，已并歌词所依之声，亦相随而俱北。歌词种子之移植，其线索可得而寻也。

北宋声歌繁衍之地，自推汴梁。欧、晏诸家既早闻风而起，而历居显要，出入汴京，为“乐府新词”，以“娱宾遣兴”，一时相尚，固亦文人才士之所优为。欧阳修咏西湖《采桑子》有小引云：

因翻旧阕之辞，写以新声之调，敢陈薄伎，聊佐清欢。（《乐府雅词》）

以“薄伎”佐“清欢”，至宋初已大行于各地。其词既多出于文人之手，故一以清壮雅丽为归，而冯氏《阳春》一集，遂为一时所宗尚。刘攽《贡父诗话》云：

元献（晏殊）尤喜冯延巳歌词，其所自作，亦不减延巳乐府。

刘熙载《艺概》又称：

冯延巳词，晏同叔得其俊，欧阳永叔得其深。

此一脉之相承，并以“清讴”为主，而极其致于晏几道。几道自序《小山词》云：

> 补亡一编，补乐府之亡也。叔原往者浮沈酒中，病世之歌词，不足以析酲解愠。试续南部诸贤绪余，作五、七字语，期以自娱。不独叙其所怀，兼写一时杯酒间闻见所同游者意中事。尝思感物之情，古今不易。窃以谓篇中之意昔人所不遗，第于今无传尔。故今所制，通以"补亡"名之。始时，沈十二廉叔、陈十君龙家有莲、鸿、苹、云，品清讴娱客。每得一解，即以草授诸儿。吾三人持酒听之，为一笑乐而已。已而君龙疾废卧家，廉叔下世。昔之狂篇醉句，遂与两家歌儿酒使俱流转于人间。自尔邮传滋多，积有窜易。

由此自序观之，则小晏填词之动机，实以世行歌曲，不足以餍高尚文人之听觉，乃更以高格调摹写身世所经悲欢离合之情，而又"积有窜易"，益求技术上之精巧，乃至无可指摘。故黄庭坚称其"嬉弄于乐府之余，而寓以诗人之句法，清壮顿挫，能动摇人心"（黄庭坚《小山集·原序》）。令词境界之高，盖至小晏而叹"观止"矣。所谓"诗人句法"，即《阳春》以下逮《珠玉》、《六一》诸家，所以异于闾巷俚歌。《花间集·序》所称之"诗客曲子词"，亦于此始极其致。惟其"清壮顿挫，能动摇人心"，足为诗人"析酲解愠"，而未必为俚俗所共欣赏。故必得名门家妓，如莲、鸿、苹、云之属，乃能"品清讴"，资笑乐。迨习之既久，始"与两家歌儿酒使，俱流转于人间"。此与南宋姜夔、张镃诸人之自制曲，恒由家妓歌以侑尊者，后先辉映。特此属令词，彼多慢曲耳。

北宋慢曲未盛之先，作者多致意于提高令词之风格，而尤著重于句法之变化。例如几道《阮郎归》：

> 天边金掌露成霜，云随雁字长。绿杯红袖趁重阳，人情似故乡。　　兰佩紫，菊簪黄，殷勤理旧狂。欲将沈醉换悲凉。清歌莫断肠。

况周颐云:“绿杯二句,意已厚矣。‘殷勤理旧狂’,五字三层意。‘狂’者,所谓一肚皮不合时宜,发见于外者也。狂已旧矣,而理之,而殷勤理之,其狂若有甚不得已者。‘欲将沈醉换悲凉’,是上句注脚。‘清歌莫断肠’,仍含不尽之意。此词沉着厚重,得此结句,便觉竟体空灵。小晏神仙中人,重以名父之贻,贤师友相与沆瀣,其独造处,岂凡夫肉眼所能梦见?”(《蕙风词话》二)《小山词》针锬之密,与意境之厚,洵如况氏所云。学者举一反三,可悟令词之极则,固以提高风格为主,而句法之变化,亦宜深切讲求者也。

小晏而后,慢曲盛行。而诸家间作小词,终以“嬉弄于乐府之余,而寓以诗人之句法”为极轨。而后起之最工者,莫如贺铸。贺氏《东山寓声乐府》,张耒称其“盛丽如游金、张之堂,而妖冶如揽嫱、施之袪,幽洁如屈、宋,悲壮如苏、李”(《东山词·序》)。铸又自言:“吾笔端驱使李商隐、温庭筠,当奔命不暇。”(叶梦得《建康集·贺铸传》)以诗人句法入词,小晏而后,贺氏其嗣响矣。其《陌上郎》(《生查子》)云:

西津海鹘舟,径度沧江雨。双舻本无情,鸦轧如人语。挥金陌上郎,化石山头妇。何物系君心?三岁扶床女。

如此风调,不几与南朝乐府相仿佛乎?又如《半死桐》(《思越人》,亦名《鹧鸪天》)云:

重过阊门万事非,同来何事不同归?梧桐半死清霜后,头白鸳鸯失伴飞。　原上草,露初晞,旧栖新垅两依依。空床卧听南窗雨,谁复挑灯夜补衣!

情感之浓挚,笔力之沉着,小晏而下,谁与抗手?吾谓令词之发展,

由《阳春》以开欧、晏，至小晏而集大成。令、慢递嬗之交，贺氏实其后劲。此南唐词风，影响北宋文坛之最为深切著明者也。

上述一系统之词，其内容多悲欢离合之情，其技术则“寓以诗人之句法”，其风格则“沉着重厚”，而其应用，则在士大夫间，藉为“析酲解愠”之资，而授诸贵家歌儿之口，此北宋初期词风之所以特盛于文人学士也。

三　教坊新曲促进慢词之发展

小令在北宋初期，既发达至最高之境，渐不为普遍社会所理解，而教坊乃竞造新声。里巷间谣歌淫冶之词，亦乘时竞作。《宋史·乐志》云：

> 宋初置教坊，得江南乐，已汰其坐部不用。自后因旧曲创新声，转加流丽。

宋翔凤《乐府余论》叙慢词之兴起云：

> 慢词盖起宋仁宗朝，中原息兵，汴京繁庶，歌台舞席，竞赌新声。耆卿（柳永）失意无俚，流连坊曲，遂尽收俚俗语言，编入词中，以便伎人传习。一时动听，散播四方。其后东坡、少游、山谷辈相继有作，慢词遂盛。

今所称慢词，宋人谓之“今体慢曲子”。王灼《碧鸡漫志》云：

> 今大石调《念奴娇》，世以为天宝间所制曲，予固疑之。然唐中叶，渐有今体慢曲子。

据此，则慢词起宋仁宗朝之说，殊不可信。然仁宗朝，汴京繁庶，新声竞作，为慢词发达之主因，则吾人未能加以否认。令词行于士大夫杯酒交欢之际，慢曲则盛于倡馆酒楼间。虽柳永与晏殊，同作曲子，其形式与作风，固俨然二派。叶梦得《避暑录话》称：

柳耆卿为举子时，多游狭邪，善为歌辞。教坊乐工每得新腔，必求永为辞，始行于世，于是声传一时。余仕丹徒，尝见一西夏归朝官云："凡有井水处，即能歌柳词。"

陈师道《后山诗话》又言：

柳三变游东都南北二巷，作新乐府，骫骳从俗，天下咏之。

此与吴曾《能改斋漫录》"柳三变好为淫冶讴歌之曲，传播四方"，皆可互证。慢词至柳永而大盛，而《宋史·乐志》恒以"慢曲"与"急曲"对举。"慢曲"多为教坊所造新腔，而柳词又多"淫冶讴歌之曲"，则慢曲者，当由其声调之靡曼，所谓"迟其声以媚之"者，庶几近之。后人率以"长调"当之，失其旨矣。柳氏慢词之创制，出于教坊乐工之要求，"骫骳从俗"，即所以迎合社会普遍心理。《艺苑雌黄》称：

柳之乐章，人多称之。然大概非羁旅穷愁之词，则闺门淫媟之语。若以欧阳永叔、晏叔原、苏子瞻、黄鲁直、张子野、秦少游辈较之，万万相辽。彼其所以传名者，直以言多近俗，俗子易悦故也。

北宋词风之转变，实以教坊新腔为最大枢纽。而柳氏以"薄于操行"，一扫卑视里巷歌谣之心理，不惜士大夫之唾骂，转为乐工填词。于是盛行士大夫间之令词，始渐为流传四方之慢曲所压倒。惟

其易取悦于俗耳，故其发展乃有不可遏抑之势。柳永之外，以慢曲擅长者，如张先、秦观，莫不受其影响。盖慢词之创制，必倚新声，而教坊官妓与倡馆酒楼，则新声之策源地，而歌词之传达所也。《后山诗话》称：

张子野(先)老于杭，多为官伎作词。

《避暑录话》又云：

秦少游亦善为乐府，语工而入律，知乐者谓之作家。元丰间，盛行于淮、楚。

苏轼对《淮海词》，颇以气格为病(《避暑录话》)。又尝谓少游云："不意别后，公却学柳七作词！"柳、秦二家词，皆以应歌为主，故不期然而与之俱化。又如秦、黄(庭坚)二集中之俳体，亦多采俚俗语言，填入词中。其作用固在迎合社会普遍心理，而使听者之易入，不似《阳春》一派令词，仅为士大夫间"娱宾遣兴"之资也。

北宋词风，至柳永出而一大变。永以穷愁潦倒，至日与儇子纵游娼馆酒楼间，无复检约，自称云："奉圣旨填词柳三变。"(《艺苑雌黄》)李易安称其"变旧声作新声，出《乐章集》，大得声称于世。虽协音律，而词语尘下"(《苕溪渔隐丛话》引)。推其"词语尘下"之故，则又以"变旧声作新声"，必借助于教坊乐工，而教坊乐工之要求，固不在仅求士大夫之欣赏而已也。词体之恢张，非永之日与乐工接近，深识声词配合之理，谁能开此广大法门？且柳固旷代才人，文学修养，迥非恒流可比。其《乐章集》中，虽"大概非羁旅穷愁之词，则闺门淫媟之语"(《艺苑雌黄》)。然前者"为我"，后者"依他"，所抒写之情境与作用不同，正不容相提并论。近人冯煦尝称：

> 耆卿词曲处能直，密处能疏，奡处能平，状难状之景，达难达之情，而出之以自然，自是北宋巨手。（《宋六十一家词选·例言》）

郑文焯益畅其说，谓：

> 柳三变乃以专诣名家，而当时转述其俳体，大共非訾。至今学者，竟相与咋舌瞠目，不敢复道其一字。……冥擿其一词之命意所注，确有层折，如画龙点睛，神观飞越，只在一二笔，便尔破壁飞去也。（陈锐《袌碧斋词话》引文焯《论柳词书》）

柳词之佳处，正在此而不在彼。由冯、郑二家之说，可以推见柳词技术之高，盖不仅创调至多，足为北宋词坛生色而已也。

柳氏既极意于慢词，而自成一系统，其功用则在使歌词复与民众接近，而变旧声为新声，使词体恢张，有驰骋才情之余地。其长篇巨幅，开阖变化，顿挫淋漓，开后来法门不少。迨秦观起，而以清丽和婉出之，风格益遒上，而慢词复归于淳雅，为士大夫所乐闻。作风转变之由，其来者渐，较然可睹矣。

四　曲子律之解放与词体之日尊

北宋令词，至二晏而臻极诣。柳永极意慢曲，别辟法门，于是词体形式上之进展，与技术上之讲求，并窔奥全开，渐进于无以复加之境。而歌词流行既广，骎欲夺五、七言诗体之席而代之，于是"以诗为词"之作家，乘时而起。假社会流行之新兴体制，以抒写作者之浩气逸怀，音律渐疏，而内容日趋充实，疆宇益见扩大，作者之性情抱负，得充分表现于"曲子词"中，词体日尊，而距原始曲情益远。此亦词学发展必至之境，不容以其非"本色"而少之也。

在苏轼以前，填词者率出之以游戏。如欧、晏诸作者，并以诗文余力为之。或由环境关系，为乐工官妓而倚新声，亦辄以“小道”目之，不敢自跻于“大雅”之林也。胡寅序向子諲《酒边词》云：

> 词曲者，古乐府之末造也。古乐府者，诗之旁行也。诗出于《离骚》、《楚词》，而《离骚》者，变风变雅之怨而迫、哀而伤者也；其发乎情则同，而止乎礼义则异。名之曰曲，以其曲尽人情耳。方之曲艺，犹不逮焉，其去曲礼，则益远矣。然文章豪放之士，鲜不寄意于此者，随亦自扫其迹，曰谑浪游戏而已也。唐人为之最工者，柳耆卿后出，掩众制而尽其妙，好之者以为不可复加。及眉山苏氏一洗绮罗香泽之态，摆脱绸缪宛转之度，使人登高望远，举首高歌，而逸怀浩气超然乎尘垢之外。于是《花间》为皂隶，而柳氏为舆台矣。

由胡氏之言，知在东坡以前之作者，虽心好词曲，而必自托于“谑浪游戏”。此其故由于词所依声，原出“胡夷里巷之曲”，士大夫之所作，既仍须迎合社会普遍心理，不得不偏重男女慕悦，或伤离念远之情，为保持身分尊严，遂不能无所规避。小山、淮海虽或“寓以诗人句法”，风格渐高，而鲜有以严肃态度，着意尊体者。东坡出而以灵气仙才，开径独往。其能别树一帜之故，正以其确认词曲虽出于教坊里巷，亦不妨假以自写胸怀，固不仅为发抒儿女私情而设。东坡词卒得压倒柳氏者在此，所以能独建一宗，历万古而不敝者亦在此。王灼《碧鸡漫志》卷二云：

> 东坡先生非心醉于音律者，偶尔作歌，指出向上一路，新天下耳目，弄笔者始知自振。

苏词之妙谛，王氏此语尽之矣。晁补之亦称：

居士词，人谓多不谐音律。然横放杰出，自是曲子内缚不住者。(《词林纪事》引)

“横放杰出”，足征东坡在词苑之解放精神。宋人论词，恒以声律与词情并重。其严于声律者，往往曲谱亡而声价亦随之以减。独此“逸怀浩气”，永留于天地间，足以“开拓万古之心胸，推倒一世之豪杰”。东坡词派之所以后来转盛者，正以其精神所寄，不随曲调以即于消沉也。元好问云：

唐歌词多宫体，又皆极力为之。自东坡一出，情性之外，不知有文字，真有“一洗万古凡马空”意象。虽时作宫体，亦岂可以宫体概之？人有言：乐府本不难作，从东坡放笔后便难作。此殆以工拙论，非知坡者。所以然者，诗《三百》所载小夫贱妇、幽忧无聊赖之语，时猝为外物感触，满心而发，肆口而成者尔。其初果欲被管弦，谐金石，经圣人手以与六经并传乎？小夫贱妇且然，而谓东坡翰墨游戏，乃求与前人角胜负，误矣。自今观之，东坡圣处，非有意于文字之为工，不得不然之为工也。坡以来，山谷、晁无咎、陈去非、辛幼安诸公，俱以歌词取称，吟咏情性，留连光景，清壮顿挫，能起人妙思。亦有语意拙直，不自缘饰，因病成妍者，皆自坡发之。(《遗山文集·新轩乐府·序》)

词至东坡，又为一大转变。其境界之超绝，绝非“曲子词”之所能笼罩。元氏所谓“不自缘饰，因病成妍”者，尤见苏氏词派之特殊精神，而“以诗为词”之“优入圣域”已。

自东坡别出手眼，树之风声，同辈如王安石，后起如晁补之、黄庭坚、叶梦得、向子諲、陈与义等，相与辅翼而倡导之。既而流入中州，与“深裘大马之风”相融洽，遂开金源一代之盛。辛弃疾以豪杰

之士复挟之以南，开南宋豪壮一派之风，解除音律之束缚，以自成其“长短不葺”之新诗体，千汇万状，使人知此体亦无所不包，非东坡“横放杰出”之才，谁能辟此疆宇耶？

北宋词风，至东坡为第三转变。其特点则在破除狭隘之观念，与音律之束缚，使内容突趋丰富，体势益见恢张。刘辰翁所称“词至东坡，倾荡磊落，如诗如文，如天地奇观”（《须溪集·辛稼轩词序》）者，足以想见其伟大。惟其悍然不顾一切，假斯体以表现自我之人格与性情抱负，乃与当时流行歌曲，或应乐工官妓之要求，以为笑乐之资者，大异其旨趣。虽目之以“别派”，未足以掩其精光也。

五　大晟府之建立与典型词派之构成

词至东坡而大，而当世咸以“要非本色”（《后山诗话》）讥之，以其多不协音律故也。柳氏《乐章》，最为东坡所诟病。然其流传之广，与其在民间之潜势力，直至宣、政之际，犹未全衰。王灼称当时作家，如沈公述、李景元、孔方平、处度叔侄、晁次膺、万俟雅言七人者，源流皆从柳氏来，病于无韵。又谓：“田中行极能写人意中事，杂以鄙俚，曲尽要妙，当在万俟雅言之右，然庄语辄不佳。”又谓：“元祐间，王齐叟彦龄，政和间，曹组元宠，皆能文，每出长短句，脍炙人口。彦龄以滑稽语谍河朔。组潦倒无成，作《红窗迥》及杂曲数百解，闻者绝倒，滑稽无赖之魁也。”（《碧鸡漫志》二）由柳氏之“骫骳从俗”，以至曹组诸人之“滑稽无赖”，类皆为求取悦于俗耳，与东坡恰立反对地位。苏词高处，“出神入天”（王灼说），自不易为时俗所理解。其他滑稽尘下之作，又不足以登大雅之堂。折中于二者之间，于音律和谐之内，益求词句之浑雅，于是典型词派兴焉。

典型词派之作家，以周邦彦称首，周济所谓“清真集大成者”（《宋四家词选·序论》）是也。清真词成就之原因，一由其“好音乐，能自度曲”（《宋史·文苑传》）；一由其“尽力于辞章”，植基深厚。词

以协律为主，而长调尤尚铺叙。辞赋家以铺叙为主，更以其法变而入歌词，乃极壮丽之观，而为士大夫所同矜尚。清真之造诣，洵非诸家之所及已。

词风之转变，恒随乐曲为推移。柳氏《乐章》以应教坊乐工之要求，冀得取悦于俗耳，而不免“词语尘下”。至徽宗朝，制礼作乐，乃出于朝廷之命，所造曲自不能为淫靡之音。且当时掌管乐制之官，如周邦彦、万俟咏等，皆词林宗匠，故所作一以雅丽出之。大晟府之设置，所以促成乐曲之发展，亦即北宋后期词风转变之总枢也。《碧鸡漫志》卷二云：

> 崇宁间，建大晟乐府，周美成作提举官，而制撰官又有七。万俟咏雅言，元祐诗赋科老手也。……政和初，召试补官，置大晟乐府制撰之职。新广八十四调，患谱弗传，雅言请以盛德大业及祥瑞事迹制词实谱。有旨：依月用律，月进一曲。自此新谱稍传。时田为不伐亦供职大乐，众谓乐府得人云。

张炎《词源》亦云：

> 崇宁立大晟府，命周美成诸人讨论古音，审定古调，沦落之后，少得存者，由此八十四调之声稍传。而美成诸人又复增演慢曲、引、近，或移宫换羽，为三犯、四犯之曲，按月律为之，其曲遂繁。

大晟所造新曲既多，其影响于当世词坛者必大。且主持其事者，又为“负一代词名”（《词源》）之周美成，与“诗赋科老手”之万俟雅言，其涵养既深，故能戛戛独造，凡所制作，遂为后代典型。近人王国维论清真词云：

> 读先生之词，于文字之外，须兼味其音律。……今其声虽亡，读其词者，犹觉拗怒之中，自饶和婉，曼声促节，繁会相宣，清浊抑扬，辘轳交往，两宋之间，一人而已。（《清真先生遗事》）

周词风格之高，乃多受乐曲影响，则北宋后期词风之转变，实由大晟府有以促进之，殆非“向壁虚造”之谈矣。

张炎称：清真“所作之词，浑厚和雅，善于融化诗句，而于音谱且间有未谐”（《词源》）。可见协律之难，而以浑雅之作协律，尤为不易。清真笔力之变化与技术之精巧，为后来开无数法门。沈义父《乐府指迷》云：

> 凡作词，当以清真为主。盖清真最为知音，且无一点市井气，下字运意，皆有法度，往往自唐、宋诸贤诗句中来，而不用经史中生硬字面，此所以为冠绝也。

据此，知清真词之特点，一在“知音 ”，二在备诸法度，三在修辞之醇雅，此其所以为典型之作欤？

总之，慢词发展至清真，既无柳永“词语尘下”之病，又无苏轼“多不协律”之讥，为文人学士所乐闻，亦为伶工歌妓所喜习。故其流传之广且久，据张炎《山中白云词》之所记载，盖至元初而其曲度犹存于朱唇皓齿间。至其遗韵流风，允为百代词人法式，信为北宋词坛之光荣结局矣！

六　南宋国势之衰微与豪放词派之发展

自金兵南侵，二帝北狩，江山仅余半壁，繁华尽付流水。一时慷慨悲歌之士，莫不攘臂激昂，各抱恢复失地之雄心，藉展“直捣黄龙”之素愿。而高宗误信谗佞，不惜靦颜事仇，逼处临安，以度其“小朝

廷"生活。坐令士气消阻,一蹶而不可复振。不平则鸣,于是横放杰出之歌词,宛若天假之,以泄一代英雄抑塞磊落不平之气(参考拙撰《苏辛词派之渊源流变》)。此时外逼于强寇,内误于权奸。在长短句中所表现之热情,非嫉谗邪之蔽明,即痛仇雠之莫报,苍凉激壮,一振颓风。然词风转变之由,一方固由时势造成,一方亦有渊源可述。

南宋初期作家,如向子諲、张元幹辈,皆上接东坡之系统。胡寅序向氏《酒边词》,力崇东坡,而推"芗林居士步趋苏堂而哜其胾"。元幹为子諲甥,人称其长于悲愤(毛晋《芦川词跋》)。其渊源所自,从可推知。稼轩南来,领袖一代。其直接所受影响,当由于金国之好尚苏词。稼轩以二十三岁,自金归宋(《宋史·辛弃疾传》)。其词格之养成,必于居金国时早植根柢。《宋史》称其"少师蔡伯坚(松年)"。而元好问谓:"百年以来乐府,推伯坚与吴彦高(激),号吴蔡体。"(《中州集》)彦高为米芾婿。东坡喜誉米诗(《宋史·文苑传》)。彼此声气相通,彦高当挟苏氏词风以北。《中州》一集,和东坡诗词韵者至多。伯坚以《念奴娇》"《离骚》痛饮"一阕负盛名,其词激昂慷慨,即用东坡赤壁词韵。且题云:"用韵者六人。"(《明秀集》)于此足见苏词之大盛于金,而稼轩词格之养成,其来有自矣。近人况周颐谓:"金词清劲能树骨。"(《蕙风词话》)北人"深裘大马"之风,正合为"横放杰出"之词。东坡词风之由南而北,复由稼轩挟以归南,转相流播,益以地域土风、民情国势之推移摩荡,复与南渡初期向、张诸家之风气相翕合,以造成悲凉感愤、盘礴磊砢之稼轩词派,此又词坛风气之一大转关也。

且自金兵入汴,风流文物扫地都休。士大夫救死不遑,谁复究心于歌乐?大晟遗谱,既已荡为飞烟,而"横放杰出"之词风,更何有于音律之束缚?此南宋初期之作者,惟务发抒其淋漓悲壮之情怀,不暇顾及文字之工拙与音律之协否,盖已纯粹自为其"句读不葺之诗"。视东坡诸人之作,尤为解放,亦时会使之然也。

宋室南渡以来，既以时势关系，与乐谱之散佚，不期然而词风为之一变。稼轩郁起，"激昂排宕，不可一世"（彭孙遹说），且名将如岳飞，亦以悲壮激烈之词，倡导于前。于是一时英雄志士，如张孝祥、朱熹、陈亮、刘过、韩元吉、陆游之属，更从而辅翼鼓吹之，藉以激励人心，恢宏士气。然成就之大与用力之专，无有能过稼轩者，盖"稼轩当弱宋末造，负管、乐之才，不能尽展其用，一腔忠愤无处发泄。观其与陈同甫抵掌谈论，是何等人物！故其悲壮慷慨、抑郁无聊之气，一寄于词。"（《词苑丛谈》引梨庄说）以稼轩一派为"豪杰之词"，名符其实矣。

稼轩词绍东坡之遗绪，又以身世关系，从而发辉光大之。周济称："稼轩不平之鸣，随处辄发，有英雄语，无学问语，故往往锋颖太露。然其才情富艳，思力果锐，南北两朝实无其匹，无怪其流传之广且久。"（《介存斋论词杂著》）苏、辛词风之差异，于此可见一斑。至其特殊风格，则宋末刘辰翁所为《辛稼轩词·序》，言之最为中肯。略云：

> 词至东坡，倾荡磊落，如诗如文，如天地奇观，岂与群儿雌声学语较工拙？然犹未至用经用史，牵雅、颂入郑、卫也。自辛稼轩前，用一语如此者必且掩口。及稼轩横竖烂熳，乃知禅宗棒喝，头头皆是；又如悲笳万鼓，平生不平事并卮酒，但觉宾主酣畅，谈不暇顾，词至此亦足矣。……嗟乎！以稼轩为坡公少子，岂不痛快灵杰可爱哉？而愁髻龋齿作折腰步者阏然笑之。《敕勒》之歌拙矣，"风吹草低"之句与《大风》起语，高下相应，知音者少。顾稼轩胸中今古，止用资为词，非不能诗，不事此耳。斯人北来，喑呜鸷悍，欲何为者？而谗摈销沮，白发横生，亦如刘越石。陷绝失望，花时中酒，托之陶写，淋漓慷慨，此意何可复道！而或者以流连光景，志业之终恨之，岂可向痴人说梦哉？（《豫章丛书》本《须溪集》）

由此可知稼轩词之特点，一为英雄抱负之充分表现，二为语汇之无所不包，慷慨淋漓，一洗儿女情态，而距原始里巷歌词之情调，便已判若天渊。“宋人以东坡为词诗，稼轩为词论”(毛晋《稼轩词·跋》)，真词坛之别开生面者。刘克庄又称：“公所作大声鞺鞳，小声铿鍧，横绝六合，扫空万古。其秾丽绵密者，亦不在小晏、秦郎之下。”(《后村诗话》)辛词虽间有秾丽之作，然终以激昂横绝为主，与小山、淮海，迥不相侔矣。

宋室偏安局定，士气日即销沉，而悲壮词风，未全歇绝。至于末季，犹有刘克庄、刘辰翁诸人，推重稼轩，勉绵坠绪。然自姜夔一派清空俊雅之词作，风气即早转移矣。

七　文士制曲与典雅词派之昌盛

词依声而成。北宋以教坊新腔，而有柳永一派“讴歌淫冶”之词作。至大晟制曲，而周邦彦“浑厚和雅”(张炎说)之典型词派以兴。苏、辛激扬排宕之风，应运而起，渐与音乐脱离关系，虽别开生面，而就词之本体言之，固不能不目之以“别派”。知音识曲之士，慨旧谱之散亡，思所以挽救之，乃各潜心乐律，腔由自度，音节闲雅，歌词典丽，制作悉由文士，讴歌尽付名姬，以环境与需要之不同，而风格随之转变。姜、吴一派之昌盛，盖有由矣。

南宋迁都临安，夙擅湖山之胜。偏安局定，士习苟安，激昂蹈厉之风，恒触时忌。于是名门世胄权相遗贤，异轨同奔，极意声乐。池台亭榭之盛，声色歌舞之娱，燕衎湖山，聊以永日。文人才士既各有所依归，杯酒交欢，聊吟结社。于是对于音律之研索、文字之推敲，乃各竭精殚思，以相角胜。其影响于词风者至钜，而关系于世运者尤深。世人对南宋姜、吴一派词，或过于矜尚，或妄加诋毁，皆非穷本探源之论，而为蔽于一曲之言也。

论南宋词者，或主白石，或主梦窗。张炎谓："词要清空，不要质实。清空则古雅峭拔，质实则凝涩晦昧。姜白石词如野云孤飞，去留无迹。吴梦窗词如七宝楼台，眩人眼目，碎拆下来，不成片段。此清空质实之说。"（《词源》）就二家风格言之，虽清空质实殊途，然其并重音律而崇典雅则一也。白石故"知音，通阴阳律吕、古今南北乐部。凡管弦杂调，皆能以词谱其音"（张羽《白石道人传》）。又喜自度曲，而与范成大、张镃厚善。范、张固豪家，以声伎驰誉苏、杭者也。白石《暗香·序》云：

辛亥之冬，予载雪诣石湖（成大别业在苏州），止既月，授简索句，且征新声，作此两曲。石湖把玩不已，使工妓隶习之，音节谐婉。

又《玉梅令》题云：

石湖家自制此声，未有语实之，命予作。

据此，知石湖家故多妙解音律者，而又有工妓肄习歌声。其作曲作歌及唱曲听歌之人，又皆为特殊阶级，故宜其清空峭拔，不同凡响也。《砚北杂志》称：

小红，顺阳公青衣也，有色艺。顺阳公之请老，姜尧章诣之。一日，授简征新声，尧章制《暗香》、《疏影》两曲。公使二妓肄习之，音节清婉。姜尧章归吴兴，公寻以小红赠之。

姜诗有"小红低唱我吹箫"之语，可想见姜、范二家契合之雅，与姜词风格峭拔之由。又白石《齐天乐·序》云：

丙辰岁，与张功父（镃）会饮张达可之堂。闻屋壁间蟋蟀有声，功父约予同赋，以授歌者。

功父为张循王诸孙。周密称其"能诗，一时名士大夫莫不交游。其园池、声伎、服玩之丽甲天下"（《齐东野语》）。功父又能自制曲，恒令家妓歌以侑尊。《浩然斋雅谈》云：

放翁（陆游）在朝日，尝与馆阁诸人，会饮于张功父南湖园。酒酣，主人出小姬新桃者，歌自制曲以侑尊。

由此可证南宋达官富厚之家，又往往为新曲产生之地，各蓄歌妓以度新声，文士知音从而商订。于是词家文字益求典雅，声律益务精严。此证之白石道人歌曲，其自制曲必旁缀音谱，以便工妓之肄习，可以推知也。

范、张分居苏、杭，而白石往来其间，或自度曲以付二家歌妓肄习，或依二家所制新声而为之填词实谱。由是词家必兼通乐律，乃为世所矜尚。观诸载籍所纪，范、张家皆能自造新声，而范之《石湖词》、张之《南湖诗余》，所用曲调反多寻常旧曲。即如《玉梅令》，亦必藉白石之词，而其调始传。此又可证南宋词家之注重音律，往往以达官贵人之嗜好，为其创制之主因。一如周美成、万俟雅言之居大晟，制词实谱，而其曲遂繁也。

白石而后，词家益致意于音律之考求。张炎称其"先人（张枢）晓畅音律，有《寄闲集》，旁缀音谱，刊行于世。每作一词，必使歌者按之，稍有不协，随即改正"（《词源》）。沈义父记与梦窗讲论作词之法，亦言"音律欲其协，不协则成长短之诗"（《乐府指迷》）。枢为功父诸孙（朱孝臧《南湖诗余·跋》），家风不坠。梦窗曳裾侯门，亦尝往来于苏、杭间，集中有寿荣王及贾相（似道）词，又多自制曲。其对音律之讲求，当亦不免受贵家工妓之影响。且临安为帝都所在，人文

荟萃之区，结社联吟，蔚为风气。周济谓“南宋有无谓之词以应社”，而社作以“咏物”为多。声律之商量，字面之锻炼，张炎所谓“字字敲打得响，歌诵妥溜，方为本色语”(《词源》)者，可见一时风尚之所在矣。

由白石、梦窗以下迄张炎、周密，又自成一系统。而杨缵、张枢，以知音为词流所宗尚，领袖群伦。《浩然斋雅谈》称：

> 公(缵)洞晓律吕，尝自制琴曲二百操。……所度曲多自制谱，后皆散失。

《癸辛杂识》又云：

> 余(周密)向登紫霞翁(缵别号)门，翁妙于琴律。时有昼鱼周大夫者，善歌。每令写谱参订。虽一字之误，翁必随证其非。余尝叩之云：“五凡工尺，有何妙理，而能暗通默记如此？既未按管，又安知其误耶？”翁叹曰：“君特未深究此事，其间义理之妙，又有甚于文章，不然，安能强记之乎？”

据此，则南宋歌词，又往往参以琴曲，宜其与北宋之作，音节多殊也。炎与密同受声律之学于紫霞翁，密又盛称炎父枢家歌乐之盛。其《苹洲渔笛谱·一枝春》叙云：

> 寄闲(枢)饮客春窗，促坐款密。酒酣意洽，命清吭歌新制。

又《瑞鹤仙·叙》云：

> 寄闲结吟台，出花柳半空间，远迎双塔，下瞰六桥，标之曰“湖山绘幅”，霞翁饮客落成之。初筵，翁俾余赋词，主客皆赏

音。酒方行，寄闲出家姬侑尊，所歌则余所赋也，调闲婉而辞甚习，若素能之者。坐客惊诧敏妙，为之尽醉。

家妓娴习声歌，即席赋词，便尔发之朱唇皓齿。其制词订律，又悉出诸文人，故所作非沉博绝丽，即清空拔峭。此又南宋词风转变之一大关纽也。

上述一系统之词，以所依之声，恒出文人自度，严于订律，精于铸词，其肄习者多世族家姬，其欣赏者又为达官贵戚，或文人雅士，湖山沉醉，以遣劳生。凌夷至于宋亡，乃一变而为危苦凄酸之调。南宋姜、张一派词，风格之典雅，与其锻炼之精深、音律之闲婉，盖非偶然矣。

八　结　论

综观上所论列，两宋词风转变之由，各有其时代与环境关系，南北宋亦自因时因地，而异其作风。必执南北二期，强为画界，或以豪放婉约，判作两支，皆"囫囵吞枣"之谈，不足与言词学进展之程序。吾人研究词学，不容先存门户之见，尤不可拘于一曲以自封。循吾说以观宋词，或可稍空障碍。然而挂一漏万之讥，自知难免矣。

（原载《词学季刊》第2卷第1号，1934年10月）

惜阴堂汇刻明词记略

赵尊岳

比数年来，从事于汇刻明词，先就拙藏所及，再求之于各地公私书藏，乃至朋好之秘笈，随得随刊，将三百家。而笙磬同音，尚为日致善本。全书杀青，少复有待。乃承损书见讯者，具问一切。为先述此，用作嗢引。

一、辑刻之契机

十余年前，窃操录翰，尤爱金荃、兰畹之业。时时从况蕙风先生问学，乃得并承彊村先生诲示，夜窗清课，订律拈词。蕙风先生尝一日见语曰："词籍单行，易多散佚，自汲古辑六十家，而集刻之风寖盛。彊村丛书，网罗五代，迄于金元，精心校订，尤为声党之大业。惜朱明以后，绍述罕闻，吾子有意者，曷勿溯源以沿流，竟此宏绪耶?"余深韪其言，惟以搜辑匪易，荏苒岁年，未容着手，徒荷荷耳。迨癸亥间，蕙风先生所辑历代词人考鉴，已至元季，将欲赓续，亦苦于明词之不多，则督余搜篋以应之。拙藏本不甚丰，但以明人诗文集之附词者赍上。先生复曰："此即辑刻明词之嚆矢，聚沙成塔，宁可勿诸?"于是余遂立意，尽所得者为立总目，且各撰短跋为记，前后亦得数十家，遂付剞人姜文卿雕板。然偶一检读《兰皋词选》及《明

词选》目录,知明词亦浩如烟海,戋戋数十家,仅见一斑,则进而乞诸公私书藏。余常有事于宁杭,则与主者商请过录。又北游旧京,窥诸家所藏尤富,每获邮柬,即得十余家。而四方朋好闻之,亦复出所藏,以拓吾疆业。若董绶金、叶遐庵、徐积余、赵斐云、唐圭璋诸君子,所惠尤厚。前后十年,益以冷摊残肆之所得,舟车辙迹之所经,于是将及三百家。随得随刊,裒然已数十巨册,而犹未敢以自足也。

二、辑刻之凡例

余既辑刻明词,所收日广,因自订凡例,兹列举之:

(一)明人词籍之单行本,全收照刊(如易震吉《秋佳轩词》等)。

(二)明词附载诗文集者,裁篇付刊(如高季迪《扣舷词》等)。

(三)词曲之杂见者,删曲而存词(如韩邦奇《苑洛词》等)。

(四)明人之相互唱酬者,全收(如万寿祺《遁渚唱和》等)。

(五)明词选本,不论明清人所选者,全收(如沈际飞之《草堂续选》、王昶之《明词综》等)。

(六)明人所选之唐宋元明旧词,如分朝代者,仅收明词(如卓回之《词汇》止选二编等)。

(七)明人所选之唐宋元明旧词,明人不多而不以朝代分者,不收(如卓人月《词统》等)。

(八)明人所选之唐宋元词,非罕见者不收(罕见者如杨慎《百琲明珠》)。

(九)明词谱,非罕见者不收(罕见者如万惟檀《诗余图谱》等)。

(十)明人所撰之词话,多述唐宋旧闻,无专述明词者不收。

(十一)明人所撰词韵,照收(现未得词韵,至曲韵当然不收)。

(十一)明词附列之眉批,及庆词之庸滥骈序,删节之。

凡上所举,盖余刻词所定之义例也。惟亦间有例外,如清初人所选之《众香集》,多为有明一代女史之词,按例应为收刊,惟以董氏

诵芬室，已先假拙藏，付诸石墨，流传万本，自可不必再费楮墨（案《众香词》现有上海大东书局排印本）。而易代兴亡，知人论世，尤难遽决，如梁寅之《石门词》，《彊村丛书》已列之元人，然梁实出仕朱明且拙本胜于朱刻，因为授梓。又李笠翁、余澹心，人无足道，然鼎革之后，沦于隐逸，而黍离麦秀之思，又往往流露于行间字里，则收之于明季遗黎之列，当亦为原心者所不发也（友人有劝余屏此两家者，尚未遽决）。

三、明词之特色

今人之治词学者，多为笼统概括之词以评历代，必曰词兆始于陈隋，孳乳于唐代，兴于五季，而盛于南北宋，元承宋后，衰歇于朱明，而复盛于有清。此就大体观之，固无可指摘，然谛辩之，则亦尚有说。陈隋之际，乐律于乐府及词之界义，初未判明。沈休文、隋炀帝诸作，不足即为填词之祖。其唐五代之孳乳日繁，南北宋之境界日拓，自无待言。元代践祚日短，姑无具论。而有明以三百年之享国，作者实繁有徒，必以衰歇为言，未免沦于武断。至谓明代学术，未能多所阐扬，每拾陈言，或仅饾饤，而不得媲美于唐宋，则初不仅词道之不尊也。近者校刊诸家，粗有所得，始各举其特色言之。

（一）明代开国时，词人特盛，且词家亦多有佳作。如刘基、高启、杨基、陶安、林鸿诸作，均多可取。虽诸家多生于元季，尚沐赵宋声党之遗风，然刘高诸词，竟可磨两宋之壁垒，而姑苏七子等，要亦多能问者，不可不谓为开国时风气所使然也。

（二）明代亡国时，词人特多，尤极工胜，以视南宋末年，几有过之，殊无不及。且煌煌巨著，如曹元方、王屋、曹堪诸家，均积至数百首，更视稼轩、后村为富。而夏存古、陆钰、陈卧子诸作，雄奇凄丽，更夺水云诸贤之席。盖甲申之变，内乱外患，相迫而来，忠义之流，势穷力促，或挥鲁阳之戈（陈、夏均以儒生起义），或励薇葛之节（陆

系国亡后饿死),而要多托于变徵之音,其人固大节凛然,其词自亦纯金璞玉矣。

(三)一代大臣,多古文之士,会昌一品,晏氏珠玉,人所共喻。明代亦然。若李东阳、王越、顾鼎臣、王鏊之流,无不有词籍,且亦多可存之作。而夏言之赐闲堂,卷帙至富,学苏弥得其神趣。严嵩之钤山堂,亦别丽之以兰荃。此诚唐宋以来所罕见。即蔡京、汤退思等,亦当退避三舍,是足见一时台阁风会之所趣尚矣。

(四)明代武职,多有能词者,若任环之力抗倭寇、蔡道宪之不屈闯贼、万惟檀之阖门殉节、孙承宗之巡守宣镇,均有长短句播芳百世。此与希文巡边,起塞上秋来之感,武穆陷阵,申黄龙痛饮之情,直可谓异曲而同工者。

(五)理学家往往托迹大儒,力屏声教,初不知考亭之每多秀句,鲁斋之亦继慢声也。明代之以理学称者,若邱仲深、薛应旂、陈龙正、隆桴亭诸家,卓然名世,然亦均有词附集以传。且其流美之情,正不亚于广平之梅花作赋。用是可以证小儒迂拘之执,见贤者冲雅之情已。

(六)女史词在宋之李朱大家,昭昭在人耳目。元代即不多,林下词选,几难备其家数。而明代订律拈词,闺襜彤史,多至数百人,《众香》一集,甄录均详(董氏覆印拙藏本大东书局发行)。而笄珈若吴冰仙、徐小淑,烟花若王修微、杨宛之流,所值较丰,又复脍炙人口,视聂胜琼之仅存片玉、严蕊之仅付诙谐,自又夺过之足资讽籀也。

(七)道流为词,白玉蟾要为首唱,虞道园每绍宗风。然道陵嫡系,初少传位,惟正嘉间贵溪张宇初为天师哲嗣,所著《岘泉集》附词,阐龙虎之金诀,发丹华之玉音,斯为词人之别裁,亦鸣鹤所不废者。

(八)盲人治词,无可征考。明季南陵盛于斯,因盲坐废,家居数十年饶有著述,亦事填词,羁人亡国,返听收视,亦声党之杰出,而前此所未闻也。

凡上所陈,虽不足尽明词之概要,然其特色所在,亦足供研精者

考索之资。掇其崖略,知不免挂漏之失也。

四、明词之疵累

明词疵累诚复有之,金砂杂糅,瑜瑕异体,试论其失,约举数端:

(一)词贵境界。夫五代之促拍,进而为北宋之曼吟,约其消息,则小令多以秾挚胜,北宋清微淡远,斯为新境界。迨南宋之遥情寄咏,托兴咏物,为又一境矣。至于柳七之笔力矫健,东坡之清雄两绝,美成之雅正,白石之遒上,开宗成派,莫不各树一帜。明代诸家,则大都有所因袭,未获阐扬。斯其境界之限,足以坠其声华也。

(二)词出于歌诗,而律韵为之鹄式。宋人大晟之作,选韵订声,一字不苟。明人多昧于此旨,颠倒淆乱,比比即是。虽以张南湖、程明善之制谱,亦不能少纠其失。迨于有清万氏《词律》出,爬梳鉴正,于是明词益不掩其瑕累,为世所轻,信有由矣。

(三)明人多能制词,而绝少论词之作,因之斯道,卓之不尊。其较著名者,如《升庵词话》,即失之浅陋。陈声伯《渚山堂词话》,又仅略存散佚,且多追纪唐宋间事。下至王弇州、俞爰园诸家,更均寥寥数语,未尝能探词苑之消息。而升庵之评《草堂》,若士之评《花间》,眉批陋习,匪特不足为增重之资,亦且使览者感其敷衍之失。

(四)选家之学,门径所系,于词亦然。《花间》一篇,卓绝千古。《草堂》继之,家喻户晓。玉林所选,雅尚为归。元代庐陵选本,虽出书估之手,亦多经意之作。明人治词,独少总集。《百琲明珠》、《词林万选》,均宋选之刍狗也。钱允治、沈天羽诸家,赓续《草堂》,增赓续补,其于唐宋各家,固不足尽探骊之妙,而于明人所作,既不能求备家数,又未能循流溯源。在昔秘笈自珍,流传较少,凡所见之明词,要多托于总集,宜其未足为人重视矣。

(五)明词特色,略举于前。然最怪者,台阁学人、忠义士女,多有佳作。独所谓夏威名隐山林之韦素,其词未必能工。如祝枝山、

徐文长、唐六如、陈眉公、施子野之俦，咸复甚负时誉。高尚王侯，著述宏博，然凡所为词，几均不足一观。而一时人士，多目此数家为宗工，风行草偃，明词之不振，亦其一端也。

（六）由虞夏之赓扬，至于汉魏之乐府、唐诗宋词、元人散套、明之南北曲，声律所系，统绪宛然。有一代之独到，即按一技之宗风。明人既以南北曲见长，词艺遂为所掩。此学者谈曲，多主于朱明，而词即归之于赵宋。夺瑶华之席，掩众景之芷，所由来矣。

总之，明词家数，因总集之罕传，一时未易得其统计。然即据《兰皋》选本，及明《词综》约略计之，亦有六七百家。今所刻之三百家，见于选本者约三之一，而著者之不列名选本者，亦复数十家。且因朋好二乐为流通，写目见示，可以增补者，即今尚有二十余家。执此以观，则明词非不繁富。惟因多附见诗文集，且有清一代，绝少搜辑之者，故未易获其全豹。即此不图，后更无及。充愚公移山之愿，竟精卫填海之功，亦谈兹道者所谬许乎。

至于明词盛衰之迹，与夫得失之要，以余所见之未遽自足，固不敢即为肯定之词。然窃谓其渊源统绪，要不外于前所述者。夫就学词以言词，因明词之谬于律韵，以及无新境界之可言，自可暂置勿论。然若就词学而言词，则前承宋元，继开清代（清初浙派，词学极盛，大都均循明季之遗风），作者更仆，越世三百年，又岂可漫加鄙薄。蕙风先生督余刊明词，以继彊村之后，盖为词学言之也。于今声党大盛，言词者辈起。遐庵先生，且辑《清词钞》，网罗至数千家，积稿数百册，行亦付梓，则明词宁有见遗之理。所惜鳏生，人事冗迫，所藏庋者，既不足以尽流传，朋好之惠我者，又日积而月累，遂至前后亘十年之久，犹未能全部杀青，就正于同好。今虽刻意校雠，排日督课，尚非经岁，不易观成。然尽此经岁之中，或可别增秘籍，庶足以少弥迁延之失，则尤所想望而不置者矣。

（原载《大公报》1936 年 8 月 13 日副刊）

论　词

缪　钺

论词之起原者，以张惠言之说最为简当。张氏《词选序》曰："词者，盖出于唐之诗人，采乐府之音，以制新律，因系其词，故名曰词。"盖唐代以诗入乐，诗句齐整，而乐谱参差，以词就谱，必加衬字，久之，感其不便，于是或出于乐工之请求，或由于诗人之自愿，依乐谱之音律，作为长短句之新词，以便歌唱，所谓"逐弦吹之音，为侧艳之词"(《旧唐书·温庭筠传》)。而词体遂兴。

此种新体裁，时人称之为"曲子词"，后遂简称为"词"，其取名并无深意。《说文》："词，意内而言外也。"此自指语词之词，段玉裁所谓摹绘物状及发声助语之文字也。词体最初取名，与此无关。后人或以词体酝藉，恰与"意内言外"之旨相通，遂附会其说。始于宋陆文圭《山中白云词序》，至张惠言而大畅其旨，于是意内言外之义，遂为论词者所宗，而中晚唐词人作词之时，固未曾有此念存于胸中也。(词始于中唐，世传李白诸词，乃后人伪托，近人辨之已明。)

中晚唐、五代及北宋初年之词，仅有小令，其句法尚多与诗相近。如《生查子》似两首押仄韵之五言绝句合成，《玉楼春》似两首押仄韵之七言绝句合成，《鹧鸪天》则如两首押平韵之七绝，仅下半阕第一句易七字句为两个三字句耳。此外，如《浪淘沙》、《临江仙》、《虞美人》、《菩萨蛮》诸调，亦皆由五七言诗句增损凑合而成，每句中

平仄之配合，亦多与律诗相同，尚无更精严之规律。及宋仁宗之世，慢词肇兴，其后周邦彦、万俟雅言、姜夔等，均精于音律，创制新调，于是词之句法始繁复变化，而句中四声之配合，阴阳之分，上去之辨，亦谨严密栗，有时故为拗折之声，以表激荡怨抑之情，遂益与律诗句调相违，迥异于初期之小令。其音律最严者，如《暗香》之结句："几时见得"（姜夔词），"两堤翠匝"（吴文英词），一句四字，兼备四声（上平去入），其中上去入三仄声字，皆不能互易，易之则不合律矣。词非但辨四声也，又当辨声之轻重清浊。张炎称其父作《惜花春》词，"琐窗深"句"深"字不协，改为"幽"字，又不协，再改为"明"字，歌之始协。此三字皆平声，胡为如是，盖五音有唇齿喉舌鼻，所以有轻清重浊之分（张炎《词源》）。此种精严之处，皆律诗所未有。词中押韵，亦不容疏忽。仄声调上去入三声均可选用，而有必须用入声韵者，《词林正韵》历举二十余调，考之宋人词，虽未尽合，然若姜夔之《暗香》、《疏影》、《琵琶仙》、《凄凉犯》诸调，音响健捷激袅，所谓"以哑觱篥吹之"者，则断应用入声韵。其用上去韵者，自是通叶，而亦稍有差别。如《秋宵吟》、《清商怨》宜单押上声；《翠楼吟》、《菊花新》宜单押去声；复有一调中某句必须押上，必须押去者；有起韵结韵皆宜押上，皆宜押去者。古人谓"诗律伤严近寡恩"，实则诗律尚不甚严，词律严密之处，真如申韩之法，不容假借。词本诗之支与流裔，故一名诗余，然其后滋生发展，自具体貌，历时愈久，演变愈多，俨然附庸之邦，蔚为大国矣。

抑词之所以别于诗者，不仅在外形之句调韵律，而尤在内质之情味意境。外形，其粗者也；内质，其精者也。自其浅者言之，外形易辨，而内质难察。自其深者言之，内质为因，而外形为果。先因内质之不同，而后有外形之殊异。故欲明词与诗之别，及词体何以能出于诗而离诗独立，自拓境域，均不可不于其内质求之，格调音律，抑其末矣。人有情思，发诸楮墨，是为文章。然情思之精者，其深曲要眇，文章之格调词句不足以尽达之也，于是有诗焉。文显而诗隐，

文直而诗婉,文质言而诗多比兴,文敷畅而诗贵酝藉,因所载内容之精粗不同,而体裁各异也。诗能言文之所不能言,而不能尽言文之所能言,则又因体裁之不同,运用之限度有广狭也。诗之所言,固人生情思之精者矣,然精之中复有更细美幽约者焉,诗体又不足以达,或勉强达之,而不能曲尽其妙,于是不得不别创新体,词遂肇兴。兹所谓别创新体者,非必一二人有意为之,乃出于自然试验演变之结果。词之起原,上已言之,不过由于中唐诗人,就乐谱之曲折,略变整齐之诗句,作为新词,以祈便于歌唱而已。故白居易、刘禹锡诸人之词,其风味与诗无大异也。及夫厥端既开,作者渐众,因尝试之所得,觉此新体有各种殊异之调,而每调中句法参差,音节抗坠,较诗体为轻灵变化而有弹性,要眇之情,凄迷之境,诗中或不能尽,而此新体反适于表达。一二天才,专就其长点利用之,于是词之功能益显,而其体亦遂确立。譬如温庭筠、韦庄,均兼能诗词,温词如《更漏子》之凄迷蕃艳:

> 玉炉香,红蜡泪,偏照画堂秋思。眉翠薄,鬓云残,夜长衾枕寒。　　梧桐树,三更雨,不道离情正苦。一叶叶,一声声,空阶滴到明。

韦词如《荷叶杯》之幽婉缠绵:

> 记得那年花下,深夜,初识谢娘时。水堂西面画帘垂,携手暗相期。　　惆怅晓莺残月,相别,从此隔音尘。如今俱是异乡人,相见更无因。

其境界均非二人诗中所有。苟当时无此种体裁,则此种情思意境亦将无从尽量表达。用五七言诗表达最精美深微之情思,至李商隐已造极,过此则为诗之所不能摄,不得不逸为别体,亦如水之脱故流而

成新道，乃自然之势。其造始也简，其将毕也钜，万事往往如斯，此固非中唐诗人略变五七言诗为长短句以便歌唱者之所及料矣。故自其疏阔者言之，词与诗为同类，而与文殊异；自其精细者言之，词与诗又不同。诗显而词隐，诗直而词婉，诗有时质言而词更多比兴，诗尚能敷畅而词尤贵酝藉。王国维曰："词之为体，要眇宜修，能言诗之所不能言，而不能尽言诗之所能言，诗之境阔，词之言长。"（《人间词话》）此其大别矣。

词之所言，既为人生情思意境之尤细美者，故其表现之方法，如命篇，造境，选声，配色，亦必求精美细致，始能与其内容相称。今析而论之，词之特征，约有四端。

一曰其文小　诗词贵用比兴，以具体之法表现情思，故不得不铸景于天地山川，借资于鸟兽草木，而词中所用，尤必取其轻灵细巧者。是以言天象，则"微雨""断云"，"疏星""淡月"；言地理，则"远峰""曲岸"，"烟渚""渔汀"；言鸟兽，则"海燕""流莺"，"凉蝉""新雁"；言草木，则"残红""飞絮"，"芳草""垂杨"；言居室，则"藻井""画堂"，"绮疏""雕槛"；言器物，则"银缸""金鸭"，"凤屏""玉钟"；言衣饰，则"彩袖""罗衣"，"瑶簪""翠钿"；言情绪，则"闲愁""芳思"，"俊赏""幽怀"。即形况之辞，亦取精美细巧者。譬如亭榭，恒物也，而曰"风亭月榭"（柳永词），则有一种清美之境界矣；花柳，恒物也，而曰"柳昏花暝（史达祖词），则有一种幽约之景象矣。此种铸辞炼句之法，非但在文中不宜，即在诗中多用之，犹嫌纤巧，而在词中则为出色当行，体各有所宜也。因此，词中言悲壮雄伟之情，亦取资于微物。姜夔过扬州，感金主亮南侵之祸，作《扬州慢》词曰："自胡马窥江去后，废池乔木，犹厌言兵。"又曰："二十四桥仍在，波心荡，冷月无声。""废池乔木"、"波心"、"冷月"，均微物也。姜夔痛南宋国势之日衰，曰："最可惜一片江山，总付与啼鴂。"（《八归》）"啼鴂"亦微物也。辛弃疾之作，最为豪放，其《摸鱼儿》词，痛伤国事，自慨身世，而其结句云："休去倚危栏，斜阳正在，烟柳断肠处。"仍托意于"危栏"

“烟柳”等微物，以发其激宕怨愤之情，盖不如此则与词体不合矣。今更举一例：

> 漠漠轻寒上小楼，晓阴无赖似穷秋。淡烟流水画屏幽。
> 自在飞花轻似梦，无边丝雨细如愁。宝帘闲挂小银钩。（秦观《浣溪沙》）

此词情景交融，珠明玉润，为秦观精品。今观其所写之境，有“小楼”，楼内有“画屏”，屏上所绘者为“淡烟流水”，又有“宝帘”，挂于“小银钩”之上，居室器物均精美细巧者矣。时则“晓阴无赖”，“轻寒漠漠”，阴曰“晓阴”，寒曰“轻寒”，复用“无赖”“漠漠”等词形容之。楼外有“飞花”，有“丝雨”，飞花自在，而其轻似梦，丝雨无边，而其细如愁。取材运意，一句一字，均极幽细精美之能事。古人谓五言律诗四十字，譬如士大夫延客，着一个屠沽儿不得。余谓此词如名姝淑女，雅集园亭，非但不能着屠沽儿，即处士山人，间厕其中，犹嫌粗疏。惟其如此，故能达人生芬馨要眇不能自言之情。吾人读秦观此作，似置身于另一清超幽迥之境界，而有凄迷怅惘难以为怀之感。虽李商隐诗，意味亦无此灵隽。此则词之特殊功能。盖词取资微物，造成一种特殊之境，借以表达情思，言近旨远，以小喻大，使读者骤遇之如在耳目之前，久诵之而得隽永之趣也。

二曰其质轻　陈子龙论词曰：“其为体也纤弱，明珠翠羽，犹嫌其重，何况龙鸾。”盖其文小，则其质轻，亦自然之势也。诗词非实物，固不能以权衡称量，然吟讽玩味之，其质之轻重，较然有别。且所谓质轻者，非谓其意浮浅也，极沈挚之思，表达于词，亦出之以轻灵，盖其体然也。兹举例以明之。亲友故旧，久别重逢，惊喜之余，疑若梦寐，此人之恒情。杜甫《羌村》诗叙乱后归家之情曰：“妻孥怪我在，惊定还拭泪。世乱遭飘荡，生还偶然遂。邻人满墙头，感叹亦歔欷。”结句云：“夜阑更秉烛，相对如梦寐。”意沉痛而量极重，读之

如危石下坠。至如晏几道《鹧鸪天》词，叙与所欢之女子久别重遇，则曰："从别后，忆相逢，几回魂梦与君同。今宵剩把银釭照，犹恐相逢是梦中。"其情与杜甫《羌村》诗中所写者相似，而表达于词，较杜之诗，质量轻灵多矣。惟其轻灵，故回环宕折，如蜻蜓点水，空际回翔，如平湖受风，微波荡漾，反更多妍美之致，此又词之特长。故凝重有力，则词不如诗，而摇曳生姿，则诗不如词。词中句调有修短之变化，亦有助于此。

三曰其径狭　文能说理叙事，言情写景；诗则言情写景多，有时仍可说理叙事；至于词，则惟能言情写景，而说理叙事绝非所宜。此虽因调律所限，然与词体之特性亦有关系。苏轼、辛弃疾为运用词体能力最大者，苏词有说理之作，如：

> 蜗角虚名，蝇头微利，算来著甚干忙。事皆前定，谁弱又谁强。且趁闲身未老，须放我，些子疏狂。百年里，浑教是醉，三万六千场。（《满庭芳》）

辛词亦有说理之作，如：

> 蜗角斗争，左触右蛮，一战连千里。君试思，方寸此心微，总虚空并包无际。喻此理，何言泰山毫末，从来天地一稊米。嗟小大相形，鸠鹏自乐，之二虫又何知。记跖行仁义孔丘非，更殇乐长年老彭悲。火鼠论寒，冰蚕语热，定谁同异。（《哨遍》）

读之索然无味，适足以证明其试验之失败。又经史子及佛书中辞句，皆可融化于诗，而词则不然。古书辞句，有许多不宜于入词者。辛弃疾熔铸之力最大，其词中，《论》、《孟》、《左传》、《庄子》、《离骚》、《史》、《汉》、《世说》、《文选》、李杜诗，拉杂运用，然如"最好五十学《易》，三百篇《诗》"。（《婆罗门引》）"进退存亡，行藏用舍，小人请学

樊迟稼。衡门之下可栖迟,日之夕矣牛羊下。"(《踏莎行》)终非词中当行之作。宋代词人多用李长吉、李商隐、温庭筠诗,盖长吉、温、李之诗,秾丽精美,运化于词中恰合也。六朝人隽句,用于词中,乃有时嫌稍重,故如李清照词用《世说》"清露晨流,新桐初引"为恰到好处。此可以细参其轻重精粗之分际矣。盖词为中国文学体裁中之最精美者,幽约怨悱之思,非此不能达,然亦有许多材料及辞句不宜入词。其体精,故其径狭,王国维所谓词能言诗之所不能言而不能尽言诗之所能言也。

四曰其境隐　周济谓吴文英词如"天光云影,摇荡绿波,抚玩无斁,追寻已远。"言其境界之隐约凄迷也。实则不但吴文英词如是,凡佳词无不如是。若论"寄兴深微",在中国文学体制中,殆以词为极则。诗虽贵比兴,多寄托,然其意绪犹可寻绎,阮籍诗言在耳目之内,意寄八荒之表,号为"归趣难求"。然彼本自有其归趣,特以时代绵远,后人不能尽悉其行年世事,遂"难以情测"耳。若夫词人,率皆灵心善感,酒边花下,一往情深,其感触于中者,往往凄迷怅惘,哀乐交融,于是借此要眇宜修之体,发其幽约难言之思,临渊窥鱼,若隐若显,泛海望山,时远时近,作者既非专为一人一事而发,读者又安能凿实以求,亦惟有就己见之所能及者,高下深浅,各有领会。譬如冯延巳(或作欧阳修)《蝶恋花》词:

> 几日行云何处去?忘了归来,不道春将暮。百草千花寒食路,香车系在谁家树?　　泪眼倚楼频独语,双燕来时,陌上相逢否?撩乱春愁如柳絮,依依梦里无寻处。

或谓其有"忠爱缠绵"之意(张惠言)或谓其为"诗人忧世"之怀(王国维),见仁见知,持说不同,作者不必定有此意,而读者未尝不可作如是想。盖词人观生察物,发于哀乐之深,虽似凿空乱道,五中无主,实则珠圆玉润,四照玲珑,读者但能体其长吟远慕之怀,而有荡气回

肠之感，在精美之境界中，领会人生之至理，斯已足矣。至其用意，固不必沾滞求之，但期玄赏，奚事刻舟。故词境如雾中之山，月下之花，其妙处正在迷离隐约，必求明显，反伤浅露，非词体之所宜也。

就以上四端，词之特性及其所以异于诗者略可睹矣。

或曰：晚清人论词，贵重、拙、大。子之所言，无乃与此相戾乎？曰：重、拙、大之说，所以药浮薄纤巧之弊也。吾之所论，就词之本质而言，重、拙、大之说，就词之用笔而言，二者并行而不相悖。譬如上文所举辛弃疾词："休去倚危栏，斜阳正在，烟柳断肠处。"其文虽小，而用意用笔固极重大也。又如晏几道词："从别后，忆相逢，几回魂梦与君同。今宵剩把银缸照，犹恐相逢是梦中。"其质虽轻，而情思固极沈挚也。相反相成之美，惟俟知言者味之。

或又曰：如子所言，词之为体，似只宜写儿女幽怨，若夫忧时爱国，壮怀激烈，则无能为役矣。曰：天下事固不若是之单简也。余之所论，仅就词体之原而阐明其特质，神明变化，仍视乎作者如何运用之。岳飞抱痛饮黄龙之志，力斥和议之非，愤当时群小误国，己志莫明，其词曰："起来独自绕阶行，人悄悄，帘外月胧明。"又曰："欲将心事付瑶琴，知音少，弦断有谁听。"(《小重山》)辛弃疾雄姿英发，志图恢复，愤朝廷用之不尽，不能驱逐胡虏，建树伟业，故其词云："长门事，准拟佳期又误，蛾眉曾有人妒。千金纵买相如赋，脉脉此情谁诉？君莫舞！君不见，玉环飞燕皆尘土。闲愁最苦。休去倚危栏，斜阳正在，烟柳断肠处。"(《摸鱼儿》)文天祥尊夏攘夷，百折不屈，备尝艰险，杀身成仁，其词云："世态便如翻覆雨，妾身原是分明月。"(《满江红》)此三公者，光明俊伟，千载如生，其壮怀精忠，苦心孤诣，均借要眇酝藉之词体曲折达出，深婉沈挚，无叫嚣偾张之气。如犹以是为未足，即最豪壮者，词亦能之。张元幹《石州慢》云："心折，长庚光怒，群盗纵横，逆胡猖獗。欲挽天河，一洗中原膏血。两宫何处？塞垣衹隔长江，唾壶空击悲歌缺。万里想龙沙，泣孤臣吴越。"张孝祥《水调歌头》云："猩鬼啸篁竹，玉帐夜分弓。少年荆楚剑客，

突骑锦襜红。千里风飞雷厉，四校星流彗扫，萧斧挫春葱。谈笑青油幕，日奏捷书同。"陆游《谢池春》云："壮岁从戎，曾是气吞残虏。阵云高，狼烟夜举。朱颜青鬓，拥雕戈西戍。笑儒冠自来多误。"诸词均大声镗鞳，激扬壮烈，然就词之意境韵味论，不及前所引岳飞等三公之作，故词人所重，在彼而不在此。盖豪壮激昂之情，宜用于演说时，以激发群众一时之冲动，若诗则所以供人吟咏玩味，三复不厌，而词体要眇，尤贵含蓄，故虽豪壮激昂之情，亦宜出之以沈绵深挚。豪壮之情，可激于一时之义愤，而沈挚之情，须赖平日之素养。豪壮之情，譬诸匹夫之勇。而沈挚之情，则仁者之大勇也。自古忠义之士，爱国家，爱民族，躬蹈百险，坚贞不渝，必赖一种深厚之修养，绝非徒恃血气者所能为力。最高之文学作品，即在能以精美之辞达此种沈挚之情，若喊口号式之肤浅宣传文字，殆非所尚。词中佳作，往往貌似柔婉，中实贞刚。世人论文天祥，每赏其《正气歌》，实则其《满江红》词"世态便如翻覆雨，妾身原是分明月"二语，辞婉意决，孤忠大节，尽见于中。若徒能重豪宕之作，遇词中佳品，视为柔靡，此非但见其欣赏力之薄弱，亦正见其情感之无修养，只能偾张而不能深挚也。

词体之所以能发生，能成立，则因其恰能与自然之一种境界，人心之一种情感相应合而表达之。此种境界，此种情感，永存天壤，则词即永久有人欣赏，有人试作。以天象论，斜风细雨，淡月疏星，词境也；以地理论，幽壑清溪，平湖曲岸，词境也；以人心论，锐感灵思，深怀幽怨，词境也。凡真正词人及有词之修养者，其表现于为人及治学，均有特征。其为人也，必柔厚芳洁，清超旷逸，无机诈之心，鄙吝之念。如晏几道仕宦连蹇，而不肯一傍贵人之门，论文自有体，不肯一作新进士语，费资千百万，家人寒饥，而面有孺子之色，人百负之而不恨，己信人，终不疑其欺己；（黄庭坚《小山词序》）姜夔体貌清莹，望之若神仙中人，虽内无儋石储，而每饭必食数人，性孤僻，尝遇溪山清绝处，纵情深诣，人莫知其所入，或夜深星月满垂，朗吟独步，

每寒涛朔吹,凛凛迫人,夷犹自若也。(张羽《白石道人传》)皆足以代表词人之行性。其治学也,必用思灵敏,识解深透,能心知其意,而不滞于迹象。如王国维考据之业,世所推崇,其见解似新奇,实平易,能发千载之秘,而又极合于情理之自然,其运用证据,灵活确切,其文章爽朗澄洁,引人入胜。考证之文,本易沉闷,而吾人读《观堂集林》,则如读小说,娓娓忘倦。盖王氏本词人,其词极佳,举《蝶恋花》为例:

> 百尺朱楼临大道,楼外轻雷 ,不间昏和晓。独倚阑干人窈窕,闲中数尽行人小。 一霎车尘生树杪,陌上楼头,都向尘中老。薄晚西风吹雨到,明朝又是伤流潦。

王氏用词意治考证,故能深透明洁,卓越一代。今人颇推尊王氏《人间词话》,而能欣赏其《人间词》者已少,能知其用词意治考证者尤少。然王氏考证之作,精思入神,灵光四射,恰为其词才词意在另一方面之表现,不明此旨,无以深解王氏也。(世亦有仅具文学之天才,而不长于理智之思考者,故余非谓词人尽能兼为学者,惟以王氏为例,证明有词人之天才而作学术之研究,自有其超卓之处也。)

再就中西诗体比较论之,尤可说明词之特性,及其在文学上之地位。中西诗源流不同,发展各异。西洋诗导源希腊,重史诗及剧曲,剧曲之中,尤重悲剧,故亚里士多德《诗学》中,惟论史诗与悲剧,于抒情诗屏弃不道。抒情诗希腊亦有之,其流甚微。至十四世纪,意大利诗人彼得兰克出,抒情诗始渐兴。至十八与十九世纪之间,浪漫派文学起,抒情诗含华敷荣,盛极一时。中国诗自古即重抒情,《诗经》中佳篇多抒情之什。屈宋之作,体裁虽变,亦均抒情。惟汉赋摹写物象,于抒情为远,故其流不畅。魏晋以降之赋,仍返于抒情。六朝五言诗,唐代古近体诗,五代两宋之词,元明之散曲,莫非抒情之作。即元明杂剧与明清传奇,亦不过抒情的剧曲而已。希腊

式之史诗与剧曲，中国无之。中国抒情诗特别发达，故因情感之不同，分为各种体裁，有赋，有古诗、律诗、绝句，有词，有曲。西洋抒情诗则无精细之分体，然各种风格情韵，亦均具备。举英国诗为例：密尔顿之《乐》与《忧》二诗，似吾国之六朝小赋。雪莱之《西风歌》，似吾国之七古。华兹华茨之商籁体诗，似吾国之律诗。白朗宁之戏剧式的抒情诗，似吾国元明清之剧曲。至如济慈及罗色蒂兄妹之诗，则似吾国之词，而罗色蒂所作《生命之屋》一百零一首，芳悱幽怨，凄迷灵窈，每一吟讽，宛如读吾国秦观、晏几道诸小令。盖感物之情，中西不异，幽约怨悱之情思境界，中国人有之，西洋人亦有之，故中国有词，西洋亦有济慈、罗色蒂诸人之诗。惟中国之词特立为一种体裁，枝叶扶疏，发展美盛，西洋未能如此耳。济慈及罗色蒂兄妹诸人，如生于中国，必为词人，可与秦观、晏几道、李清照相伯仲，此固可推知者也。

余以上所言，非为词宣扬辩护，不过说明此种文学体裁之特性及其地位。余非敢谓天下之美尽在于词，亦非敢强天下人皆读词作词，然词在中国文学中自有其价值。人心不同，各如其面。生而具精美要眇之情感者，自能与词相悦以解，视为安心立命之地。而此种灵思美感，如再加以深厚之修养，施于为人及治学方面，亦均有卓异之造诣。天下事并行不悖，殊途同归，词为人心物象之一种表现，而达于美与善之一种途径，斯则本文所论述之要旨已。

（原载《思想与时代》第 3 期，1941 年 10 月）

论寄托

詹安泰

一

自常州诸词老论词专重意格，喦言比兴，力崇词体，上媲风骚，以深美闳约为主，以醇厚沉着为归，阐发“意内言外”之旨（见张惠言《词选·叙》及金应珪《词选·后序》）。于是，“寄托”之说，霞蔚云蒸，倚声之士，咸极重视。其评论古人之词也，虽一草一木之微，亦莫不求其有无寄托与其寄托之所在；其自为词也，虽身世家国之感，悲愤激烈之怀，亦类思隐约其辞，假诸美人香草贞虫巧鸟等物类以出之；大有非寄托不足以言词之概。谭复堂（献）曰：

> 作者之用心未必然，而读者之用心何必不然。（《复堂词录叙》）

此读词必须具寄托之眼光，即或失之穿凿亦所不恤之说也。周止庵（济）曰：

> 词非寄托不入。（《宋四家词选·序论》）

此为词必须运用寄托手段，无寄托不足以言词之说也。周氏又云：

> 初学词求有寄托，有寄托则表里相宣，斐然成章；既成格调，求无寄托，无寄托则指事类情，仁者见仁，智者见智。（《介存斋论词杂著》）

其以寄托为词学之命脉，学词之枢机，立论尤为剀切。近人吴瞿安（梅）谓："唯有寄托，则辞无泛设，而作者之意，自见诸言外，朝市身世之荣枯，且于是乎觇之焉"（《词学通论》）。殆即"表里相宣，斐然成章"之意。抑周氏所谓"无寄托"，非不必寄托也，寄托而出之以浑融，使读者不能斤斤于迹象以求其真谛，若可见若不可见，若可知若不可知，往复玩索而不容自已也。曰"仁者见仁，智者见智"，则其意有所属可知。曰"求无寄托"，则其有意为无寄托，使有寄托者貌若无寄托可知。故又称：

> 词中求词，不如词外求词。

夫读词者必当于"词外求词"，则其寓有寄托于无寄托中之意，不几昭然若揭耶？刘融斋（熙载）曰：

> 词以不犯本位为高。东坡《满庭芳》"老去君恩未报，空回首弹铗悲歌"。语诚慷慨，然不若《水调歌头》"我欲乘风归去，又恐琼楼玉宇，高处不胜寒。"尤觉空灵蕴藉。（《词概》）

陈亦峰（廷焯）曰：

> 黍离麦秀之悲，暗说则深，明说则浅。曾纯甫词如："雕阑

玉砌，空余三十六离宫。"又云："繁华一瞬，不堪思忆。"又云："重台歌舞无消息，金樽玉管空陈迹。"词极感慨，但说得太显，终病浅薄。(《白雨斋词话》)

"以不犯本位为高"，"说得太显，终病浅薄"是皆主寄托须出之以浑融者。至若沈约斋(祥龙)谓：

词贵意藏于内，而迷离其言以出之，令读者郁伊怆快，于言外有所感触。(《论词随笔》)

则直为周氏"求无寄托"说下精切之注脚矣。故周氏所谓"无寄托"乃真有所寄托也。

寄托者何？况夔笙(周颐)于其《词学讲义》曾作如下之解释：

词、《说文》："意内而言外也"。意内者何？言中有寄托也。所贵乎寄托者，触发于弗克自已，流露于不自知，吾为是词而所寄托者出焉，非因寄托而为是词也。有意为是寄托，若为吾词增重，则是骛乎其外，近于门面语矣。

周氏主"非寄托不入"，而况氏主"非因寄托而为是词"；周氏主"求有寄托"，"求无寄托"，而况氏不主"有意为是寄托"。立论一似相反。然细推况氏意，殆恶夫"骛乎其外，近于门面语"者而为是言耳；殆欲使人不为刻露之寄托耳。世固有貌为寄托而中无所有之词；未有真诚有所寄托而绝不用意者。(情感流露于不自知者有矣；意有所属，而谓不自知，其谁信者？)且况氏此说，殆专就周氏"求无寄托"之说发挥，虽不言有意为无寄托，而主寄托之必须力求浑融，与周氏初无二致也。吴瞿安曰："所谓寄托者，盖借物言志，以抒其忠爱绸缪之旨，三百篇之比兴，《离骚》之香草美人，皆此意也。"(《词学通论》)此

又专就寄托之本义言，与周、况之就作法言略异。顾寄托之旨，盖不外是。夫必"借物言志"，则其所言者虽不必专务拗晦，使人日叩玄亭以问奇字，然其不敢明言之隐衷可知也。故工于寄托者，其为词也，乃多惝恍迷离，不落言诠，令读者骤遇之，仿佛在耳目之前，深味之，乃觉有悠远之义，不易知其情之所由生与其意之所专指。所谓"脉络井井，而卒焉不得其端倪"（冯梦华论《梦窗词》用笔语），不惟用笔有然，深于寄托之词，大都如是也。

二

寄托之深、浅、广、狭，固随其人之性分与身世为转移，而寄托之显晦，则实左右于其时代环境。大抵感触所及，可以明言者，固不必务为玄远之辞以寄托也。故唐、五代词，虽镂玉雕琼，裁花剪叶，绮绣纷披，令人目眩，而不必有深大之寄托。（有寄托者，极为少数，殆成例外。）以其时少忌讳，则滞著所郁，情意所蓄，不妨明白宣泄发抒也。北宋真、仁以降，外患寖亟，党派渐兴，虽汴都繁丽，不断歌声，而不得明言而又不能已于言者，亦所在多有；于是辞在此而意在彼之词，乃班秩以出。及至南宋，则国势陵夷，金元继迫，忧时之士，悲愤交集，随时随地，不遑宁处；而时主昏庸，权奸当道，每一命笔，动遭大僇，逐客放臣，项背相望；虽欲不掩抑其辞，不可得矣。故词至南宋，最多寄托，寄托亦最深婉。朱锡鬯（彝尊）谓：

词至南宋始极其工，宋季而始极其变。（《词综·发凡》）

其所以力求工或变者，固不仅辞章技术之关系，盖寄托所在，不得不求工或变也。惟极其工，极其变，其寄托乃不伤崭露，不易指陈。周止庵谓：

> 北宋词多就景叙情，故珠圆玉润，四照玲珑；至稼轩、白石一变而为即事做景，使深者反浅，曲者反直。(《介存斋论词杂著》)

“就景叙情”，则寄托所在，自然流露，至易按索。至“即事做景”，则明欲说是事，而不敢明说是事，寓诸景物之中，使读者不易知其寄意为何，此中固有难言之痛也；虽貌若“浅”、“直”，彼其初固先欲泯灭寄托之痕迹，而设诸不相关系之辞以为生发矣。是其浅者，有意使之浅，直者，有意使之直，殆有甚深甚曲之真意蕴其中，不当徒视其形式而浅直之也。吴瞿安谓：“意之曲者，词贵直”(《词学通论》)，庶几近之。刘融斋《词概》称：

> 北宋词用密亦疏，用隐亦亮，用沈亦快，用细亦阔，用精亦浑。南宋只是掉转过来。

盖亦与寄托有关。就南宋之社会环境言，倘师北宋之疏、快、阔、亮，则难以寄托，即寄托亦难深远，其“掉转过来”固大有意在，非偶然也。若即此而强为轩轾，虑非刘氏之本意。盖刘氏固非不尊寄托者，其言曰：

> 词之妙莫妙于以不言言之。非不言也，寄言也，如寄深于浅，寄厚于轻，寄劲于婉，寄直于曲，寄实于虚，寄正于余皆是。(《艺概·词概》)

殆以寄托为词最妙之一境矣。又曰：

> 词莫要于有关系。张元幹仲宗因胡邦衡谪新州作《贺新郎》送之，坐是除名，然身虽黜，而义不可没也；张孝祥安国于建

> 康留守席上，赋《六州歌头》，致感重臣罢席：然则词之兴、观、群、怨，岂下于诗哉！（同上）

"兴、观、群、怨"之义，不有寄托，曷由彰哉？谭复堂谓："《乐经》亡而六艺不完，……生今日而求乐之似，不得不有取于词"；又谓："言思拟议之穷，而喜怒哀乐之相发，向之未有得于诗者，今遂有得于词"（见《复堂词录叙》）。其尊崇词体，抑且在诗之上，则寄托之效也。盖"人心不能无所感，有感不能无所寄托，寄托不厚，感人不深。"（陈亦峰《白雨斋词话·自序》）寓感、感人，咸惟寄托是赖。然则南宋人词之多所寄托者，正其忧生念乱之感甚深，有不容自已者在，其社会环境，盖实迫之使然矣。孟子谓"诵其诗，读其书，不知其人可乎？是以论其世也"。余谓读词亦应作如是观。陈亦峰论碧山词，谓"读碧山词者，不得不兼时势言之。"余谓岂独读碧山词为然，读一切词，均不可忽略其有无寄托，即亦不可忽略其时势也。不知其人之所处，则不明其寄意之所在，不知其寄意之所在，则不能下确切之品评，"物色牝牡骊黄外"，吾未见其有当也。故读词须先抉别其有无寄托；欲知其有无寄托，则须具知人论世之明。

三

有寄托之词，大抵体属比兴，而矢口直陈不与者，既无所用其假借，其盘郁于中者，举宣泄乎外，一望了然，固不关乎寄托也。（此就命意言；若用笔之横放杰出者，不尽无寄托也。）即以一人之词为例，如岳鹏举（飞）之《满江红》：

> 怒发冲冠，凭阑处、潇潇雨歇。抬望眼。仰天长啸，壮怀激烈。三十功名尘与土，八千里路云和月。莫等闲、白了少年头，空悲切。　　靖康耻，犹未雪；臣子恨，何时灭？驾长车踏破、

贺兰山缺。壮志饥餐胡虏肉，笑谈渴饮匈奴血。待从头、收拾旧山河，朝天阙。

悲愤之怀，壮烈之志，和盘托出，绝无隐蓄，此不关乎寄托也；至其《小重山》词：

昨夜寒蛩不住鸣，惊回千里梦，已三更。起来独自绕阶行，人悄悄，帘外月胧明。　　白首为功名。旧山松竹老，阻归程。欲将心事付瑶琴，知音少，弦断有谁听？

则真有寄托之作也。故国怕回首，而托诸惊梦；所愿不得偿，而托诸空阶明月；咎忠贞不见谅于当轴，致坐失机宜，而托诸瑶琴独奏，赏音无人，盖托体比兴也。陈藏一（郁）《话腴》谓"'欲将心事付瑶琴，知音少，弦断有谁听？'盖指和议之非。"斯言得之。故求寄托于词中者，当在此而不在彼。盖词之为体，不同诗文，篇幅有限，最长亦不过二百余字，不容尽情直泻，故贵含蓄婉约。（从另一方面言，即沉郁顿挫也。）含蓄婉约，则可广事包罗：虽措辞无多，可令人寻绎其无穷之意味；又同一含蓄婉约之文字，就本事抒写者，辞止而事尽，只能使人感其所感，不能使人感其所不感，其意味又不若出之以比兴之体之深远。（如上举岳鹏举《满江红》词一阕，非不慷慨激昂，可歌可泣，顾其耐人寻味之程度，殊不若其《小重山》也，故从词之本身论，则以《小重山》为高格。）比兴之体，固异说纷纭，甚难究诘，而寄托所在，则可断言。近人黄季刚（侃）《文心雕龙·札记·比兴》云：

原夫兴之为用，触物以起情，节取以托意。故有物同而感异者，亦有事异而情同者，循省六诗，可摧举也。夫《柏舟》命篇，邶、鄘两见，然邶诗以喻仁人之不用，鄘诗以譬女子之有常。《杕杜》之目，风雅兼存，而《小雅》以譬得时，《唐风》以哀孤立，

> 此物同而感异也。九罭鳟鲂，鸿飞遵渚，二事绝殊，而皆以喻文公之失所。牂羊坟首，三星在罶，两言不类，而皆以伤周道之陵夷。此事异而情同也。……

此虽释“兴”，义实蒙“比”；盖兴中不妨有比，观其屡用“喻”“譬”可知。词人比兴，联类无穷，涵义愈广，愈耐玩索；印象既深，力量斯大，凡百艺文，莫能外是，非独倚声一道也。蒋纯甫（敦复）谓：

> 词原于诗，即小小咏物，亦贵得风人比兴之旨。（《芬陀利室词话》）

刘融斋亦称：

> 词深于兴，则觉事异而情同，语浅而情深。（《词概》）

纯甫言其然，融斋则进言其所以然。惟“情同”，斯能感人；惟“情深”，斯能入人心坎，而使之哀乐无端，末由自主。历代词人之善于素描者，殆莫逾于李后主，然其入宋以后感慨苍凉之作，类以比兴之体抒写（此亦与时代环境有关），而其最足名世者，亦为入宋以后之作，则其故从可知矣。

历览词籍，比兴而兼赋体者最多；纯用比兴者次之。诚以景物与情事互用者，触景生情，随情写意，易著笔，且易工也。纯用比兴者，未落笔之先，已觉选材为难；已落笔之后，又须铢锱悉称，太显，或失之浅，太隐，或失之晦，太务高远，又或失之狂怪，殊未易为力也。又，比兴途径，亦各不同：或取资闺帷之内，羁旅之中，柔情绮思，忆别伤离，而身世家国之怀寓焉（如韦端己《菩萨蛮》之类）。或取资于自然风景，无知物类，听睹所及，曲写毫芥，而身世家国之怀亦寓焉（如姜尧章《暗香》《疏影》之类）。寓诸闺帷羁旅中者，欲人即

小以见大也;寓诸风景物类中者,欲人触类以引伸也。然即人事以论时事,易"犯本位";若假物类以喻时事,则非精心抉剔,不易认识,且亦可以强辨(如前黄季刚氏所引之例)。故时忌愈多者,咏物之什乃愈出。北宋有寄托之词,多属抒写私情,南宋有寄托之词,多属描摹物类,非无故也。所谓"词至北宋而始大,至南宋而遂深",即此一端,略可考见。至托兴吊古,则本已无关时事,途径自无歧异。

陈亦峰氏之解沉郁也,谓:"意在笔先,神余言外,写怨夫思妇之怀,寓孽子孤臣之感,凡交情之冷淡,身世之飘零,皆可于一草一木发之;而发之又必若隐若见,欲露不露,反复缠绵,终不许一语道破,匪独体格之高,亦见性情之厚"(《白雨斋词话》)。余意此语正可移用于词之比兴。"意在笔先,神余言外",此正比兴之所长,为谈寄托者所当知者也。真有寄托之词,大都"意在笔先"(即上文所称有意为之);而必欲使之貌似无寄托者,以其"神余言外"也。宋词寄托之深厚,始无过于碧山咏物诸作,(宋遗民如王炎午、汪水云、梁隆吉诸人之作,辞非不美,终觉露骨,即玉田之超卓,其寄托亦逊碧山之醇厚。)试细味之,何等刻意经营?盖其"求无寄托",已臻浑融之境,经意如不经意耳。(周止庵谓中仙"着力不多",殆专就其成章以后言。)夫必经意为寄托之辞,而后词境拓而词体尊。倘必待其自然触发,则比兴之义微矣,虽穷极工巧,亦终于雕虫小技而已。

四

能于寄托中以求真情意,则词可当史读。何则?作者之性情、品格、学问、身世、以及其时之社会情况,有非他种史料所得明言者,反可于词中得之也。周止庵《论词杂著》有云:

> 感慨所寄,不过盛衰:或绸缪未雨,或太息厝薪,或己溺己饥,或独清独醒,随其人之性情、学问、境地,莫不有由衷之言,

见事多，识理透，可为后人论世之资。诗有史，词亦有史，庶乎自树一帜矣。

居今日而尚论古人，以量言，词自非诗比；以质言，则词洵不次于诗也。叶水心(适)谓：

亮(陈亮)每一词成，辄自叹曰："生平经济之怀，略已陈矣。"予所谓微言，多此类也。

则于词可见经济之怀也；黄师宪(公度)《知稼翁集》跋云：

公登第后，为赵忠简所器，而秦桧颇衔之。及召赴行在，虽知非当路意，而迫于君命，故作《青玉案》词，有云："欲倩归鸿分付与；鸿飞不住。倚栏无语，独立长天暮！"盖去就早定矣。(师宪子沃跋)

则于词可明去就之志也；他若陆友仁《研北杂志》载：

叔原(晏几道)监颍昌府许田镇；手写自作长短句上府帅韩持国。持国报书："得新词盈卷，盖才有余而德不足者，愿有余之才，补不足之德，不胜门下老吏之望云。"……大帅之严，犹尽门生忠于郎君之意，在叔原为甚豪，在韩公为甚德也。

是又即其词以判其人之才德矣。刘融斋曰：

桓大司马之声雌，以故不如刘越石。岂惟声有雌雄哉？意趣气味皆有之。品词者辨此，亦可因词以得其人矣。(《词概》)

夫以声音之末,犹可因以知其人,专凭意趣气味,尚得确切之认识;果能精抉其寄托之所在,则虽巧佞之徒,亦无能潜遁于其间矣。盖我国士夫,素以词为末技小道,其或情意不能自遏,不敢宣诸诗文,每于词中发泄之。此种不容不言而又不容明言之情意,最为真实,其人之真性情、真品格,胥可于是观之焉。故如范仲淹、韩琦、司马光、欧阳修诸名公,其德业事功彪炳百世者,可于其他文字考见之;至其私情私行之表露,则莫著于其所作词。如范之《御街行》,韩之《点绛唇》,皆"极有情致"(《词品》);六一之"婉丽","无愧唐人《花间集》"(罗大经及尤侗评语);温公之"风味极不浅"(赵德麟语,《阳春白雪》引作"雅亦风情不薄");具见其风流旖旎之情怀。用知"簸钱"、"宝髻"之辨,真乃无谓,儿女私情,圣哲固所不免也。"不以一眚掩大德",况并非"一眚",而诸公之真情性,反可借见一二乎? 又若康伯可(与之)初上中兴十策,而晚厕缪相十客之列,前后异守,反复无常;所作词亦侧艳娇媚,羌无气骨。李童山(调元)《雨村词话》:

> 词至南宋而极;然词人之无行,亦至南宋而极。而南宋人之无行,至康与之尤极;与之有声乐府,受知秦桧,桧生日,献《喜迁莺》词,中有"总道是文章孔孟,勋庸周吕",显为媚灶,不顾非笑,可谓丧心病狂。……

詹天游游宴狎邪,国破家亡,一不撄心;其所为词,亦"绝无黍离之感,桑梓之悲。"(杨慎《词品》评语)《乐府纪闻》:

> 故宋都尉杨震招詹天游宴,出诸姬侑觞。天游属意名粉儿者,口占《浣溪沙》"不曾真个也消魂。"杨遂赠之,曰:"请天游真个消魂也。"时传天游以艳词得名,所游俱狭邪一径。有送童瓮天《齐天乐》一阕,正伯颜下江南之日,兵后归杭,全无黍离之感。元时士习,一至于此!("元时士习"《词苑》引作"宋季士

习”，杨慎《词品》詹天游条亦云：“宋末之习，上下如此，其亡不亦宜乎！”）

周止庵谓：“梅溪好用偷字，品格便不高”（《宋四家词选》序论）。刘融斋谓：“周旨荡而史意贪”，虽若“足以解颐”（王国维《人间词话》评周刘论词语），究非无根之谈。至若柳永、王沂孙辈之无它文可传者，其全人格均寄托于词，足补史氏之阙，尤不待言。

更有借词以托讽谏之意者，此殆本诸主文谲谏，言者无罪，闻者足戒之旨。罗大经《鹤林玉露》云：

> 南唐张泌、潘佑、徐铉、汤悦，俱有才名。后主于宫中作红罗亭，四面栽红梅，欲以艳曲记之，佑应令云：“楼上春寒山四面，桃李不须夸烂熳，已失了东风一半。”时已失淮南，故佑以词谏云。按江邻几《杂志》作韩熙载和词云云，时已割淮南与周矣。杨升庵《词品》云：“盖讽其地渐侵削也，可谓得讽谕之旨。沈约斋《论词随笔》引此于“一半”下云：盖谓外多敌国，地日侵削也。后主为之罢宴。词能如此，何减乐章？

佑词虽不全，深得比兴之义，讽谕之旨，即此已可概见。夫以后主之风情逸荡者，殆不适以正言规谏，（《南唐书》载佑屡上谏章，均不见用，后主纳小周后时，大宴群臣，韩熙载以下皆为诗以讽，后主亦不之谴而已，不果纳也。是则以诗文谏者，固不一而足。）故投其所好，而借桃李东风以见意，蕴藉亦复剀切，吾知后主读此，必如冷水浇背，陡然一惊也。王铚《默记》谓“李主既入宋，徐铉往见，后主默不言，忽长吁曰：‘当时悔杀了潘佑、李平！’”则后主岂真能无动于衷，卒至亡国者，咎不在不知，知而不能毅然改行，势已无可如何也。此等规谏之词，义正通于诗骚，亦史氏所取资也。

五

论词之不能蔑视寄托，斯固然矣；然一意以寄托说词，而不考明本事，则易失穿凿附会。如温飞卿(庭筠)儇薄无行，不修边幅，其所为词，当无感念身世，怆怀家国之可言，而张皋文评其《菩萨蛮》词谓："此感士不遇也，篇法仿佛《长门赋》，……照花四句，《离骚》初服之意"，又谓"青琐、金堂、故国、吴宫，略露寓意。"(《词选》)似此解词，未免忽略其为人，而太事索隐。《栩庄漫记》谓其"以说经家法探解温词，实则论人论世，全不相符"，殆非过言。飞卿即因失意而为是词，其寄托亦不若是其深远，反不如汤若士(显祖)"芙蓉浴碧，杨柳挹青，意中之意，言外之言，无不巧隽入妙"(《花间集评》)之评，更为确切也。王静安(国维)《人间词话》谓：

> 固哉皋文之为词也！飞卿《菩萨蛮》、永叔《蝶恋花》、子瞻《卜算子》，皆兴到之作，有何命意？皆被皋文深文罗织。

对于专以寄托论词者痛下针砭，则恶其穿凿附会，反失其实也。(王氏论隔、不隔，似亦为主寄托者发。)皋文论词，诚不无矫枉过正之弊；顾谓其论飞卿词过事深求则可，并永叔《蝶恋花》子瞻《卜算子》亦谓"有何命意"，则尚未为公允，殆又失之貌取也。永叔《蝶恋花》"庭院深深"之指宫廷，"雨横风狂"之指群小，"泪眼问花"两句之自嗟谠言不用，奸说竞进，寓意盖甚明显，讵得谓为偶然！至子瞻《卜算子》之或为王氏女子作(见吴曾《能改斋漫录》，王楙《野客丛书》)，或为温都监女作(见《古今词话》引龙辅《女红余志》，《野客丛书》引王说说)，或取兴鸟择木之意(见陈鹄《耆旧续闻》)，或系咏雁而别有寄托(《古今词话》。按，《草堂诗余》、《花草粹编》均作咏孤雁)，或纯为刺时之作(赵万里辑鲖阳居士《复雅歌词》，注见《类编草堂诗余》

引，亦见《梅墩词话》引)，虽难确断其寄托之所在，然有所寓意，则旧说具在，不容抹杀也。故欲免浅薄或失真之病，盖有待于本事之考明。(考明本事即知人论世所有事也。)苟本事未谙，而妄加指引，则诚不若付诸阙如，以俟仁智之自见。

考明本事，莫正确于作词者之自序或自注：如东坡、白石之多作小序，以明作词之动机或故实；陈敬叟(以庄)之《水龙吟》自注"记钱塘之恨"，使人知其为谢太后随虏北去作，斯固然矣；次则笺注尚焉。笺注之作，以时代最先者最足征信。宋人注词：如曹鸿注《叶石林词》，曹杓注《清真词》，惜均不传，即傅干(一作洪)注坡词，亦仅存残帙(龙榆生《东坡乐府笺》均经收入)，则又不得不更求其次：杨湜《古今词话》)赵辑六十七则)、鲖阳居士《复雅歌词》(赵辑十则)、杨绘《时贤本事曲子集》(赵辑本事九则)，以及黄升《绝妙词选》、周密《绝妙好词》所附引语，皆所谓"硕果仅存"者；它如王灼《碧鸡漫志》、吴曾《能改斋漫录》、胡仔《苕溪渔隐丛话》、周密《浩然斋雅谈》、以及赵德麟《侯鲭录》、王明清《挥麈余话》、释惠洪《冷斋夜话》等宋人笔记，亦多可取资。总之，考究愈详，则词之本意弥彰。时至今日，词家考证之学，殆成专门之业，不但附庸蔚为大国而已，其亦主寄托、尊词体之常州诸词老所不及料者欤！

常州词老专尚寄托，而高谈北宋；浙水词人，不言寄托，而侈论南宋，均使人不能无所致疑于其间。夫以寄托论词，北宋固不若南宋之富且深也，常州诸老岂不喻此，而存一代不如一代之见？(周氏《词选》标举四家，虽若未袒北宋，然其视北宋词高于南宋，则言论所及，不容掩饰。刘子庚《词史》亦谓"有清二百六十八年，浙派主南宋，常州派主北宋。")而卒至衡词主旨，与选词标准不甚相入者，则其只主寄托而忽略词家考证之业，有以致之也。夫不使人从考明本事中以求寄托，则望文生义，模糊影响之谈，将见层出不穷；穿凿附会，又奚足怪！是亦贤者千虑之一失，而为谈寄托者所当知者也。倘谓凡词必有寄托；除寄托不足以论词。一隅之见，迂腐之谈，尤不

待辩。略举数例,以实吾说,以殿吾篇。

峭碧参差十二峰,冷烟寒树重重。瑶姬宫殿是仙踪,金炉珠帐,香霭昼偏浓。　　一自楚王惊梦断,人间无路相逢。至今云雨带愁容,月斜江上,征棹动晨钟。(牛希济《临江仙》)

此词纯系比兴,寄亡国之感也。仇山村评"芊绵温丽极矣,自有凭吊凄怆之意,得咏史体裁。"斯语得之。蒋一葵《尧山堂外纪》载:"同光三年,唐命蜀旧臣赋蜀亡诗,牛希济一律末云:'古往今来亦如此,几曾欢笑几潸然。'唐主曰:'希济不忘忠孝也。'赐缎百,词亦富赡。"可以互证。词其作于入唐后乎?

二社良辰,千家庭院,翩翩又睹双飞燕。凤凰巢稳许为邻,潇湘烟暝来何晚。　　乱入红楼,低飞绿岸,画梁轻拂歌尘转。为谁归去为谁来?主人恩重珠帘卷。(陈尧佐《踏莎行》)

释文莹《湘山野录》:"皇佑中,吕申公致仕,仁宗询卿退何人可代?申公遂引文惠,仁宗深然之,遂大拜。后文惠极怀荐引之德,因撰燕词云云。携觞相馆,使人歌之。申公笑曰:'自恨卷帘人已老。'文惠应声曰:'莫愁调鼎事无功。'二人相许,何等蕴藉。"朱翌《猗觉寮杂记》:"张曲江为李林甫所忌,甚危,作归燕诗赠之云:'无心与物竞,鹰隼莫相猜。'林甫意稍释。陈文惠用吕申公荐入相,文惠作新燕词歌以侑酒云:'为谁归去为谁来,主人恩重珠帘卷。'燕子一也,或以解怨,或以感恩。"按此以燕子自比,以凤凰、主人比申公,纯用"显比法"以寓感恩意。(黎锦熙《比兴篇》:显比法者,物非同类,事不相蒙;惟德与情,有酷似者,以此况彼,挈以比辞,两端俱明,故谓"显比"。)

脸霞红印枕，睡觉来、冠儿还是不整。屏间麝煤冷；但眉峰压翠，泪珠弹粉。堂深昼永，燕交飞、风帘露井。恨无人说与相思，近日带围宽尽！　　重省、残灯朱幌，淡月纱窗，那时风景。阳台路迥，云雨梦，便无准。待归来先指花梢教看，欲把心期细问。问："因循过了青春，怎生意稳?"(陆淞《瑞鹤仙》)

张叔夏评此词并稼轩《祝英台近》云："皆景中带情，而存骚雅。故其燕酣之乐，别离之愁，回文题叶之思，岘首西州之泪，一寓于词。若能屏去浮艳，乐而不淫，是亦汉魏乐府遗意。"(《词源·赋情》)董子远云："刺时之言。"叔夏之评，侧重情感；子远之评，专言意义：其为有寄托之词则一。余意陆氏为放翁雁行，生当南渡之初，颇闻汴京之盛，必有寓感于其间；儿女私情，特藉以表出耳。(张叔夏词多寄托，而《词源》不著寄托之条，殆亦讳莫如深者。)观其开首即用"还是"，便有执迷不悟，江河日下之慨；"屏间"三句，愁恨重重也；"堂深昼永"，宫殿之冷落也；"恨无人"两句，惜无贤佐也；"重省"三句，忆前日之繁华也；"阳台"三句，叹有志未逮也；"待归来"以下，反复叮咛，其指陈时事，尤为缠绵蕴藉：凡此皆寄托甚深，不应徒作艳词观，殆周止庵所谓"即事做景"者。陈鹄《耆旧续闻》称为盼盼作，亦借为发端耳，当非本意，不足深信。王壬秋(闿运)谓："小说造为咏歌姬睡起之词，不顾文理，本事之附会，大要如此"，洵非过论。(宋人笔记小说，亦有不大可信者：如东坡《卜算子》，据黄鲁直之评，张文潜之诗，显系在黄州作；而《女红余志》等(见前)谓作于惠州，并言与温氏女关系；又如稼轩《祝英台近》托兴深远，张皋文、谭复堂、黄蓼园均经评论，张端义《贵耳集》附会吕正己女事。若此之类，皆不足信。本事亦有捏造者，要当以正史为主，杂说为辅，此层不可不知。)

一襟余恨宫魂断，年年翠阴庭树。乍咽凉柯，还移暗叶，重把离愁深诉。西窗过雨，怪瑶佩流空，玉筝调柱。镜暗妆残，为

谁娇鬓尚如许？　　铜仙铅泪似洗，叹移盘去远，难贮零露。病翼惊秋，枯形阅世，消得斜阳几度！余音更苦。甚独抱清商，顿成凄楚？谩想薰风，柳丝千万缕。）（王沂孙《齐天乐·咏蝉》第二首）

张皋文云："此伤君臣晏安，不思国耻，天下将亡也。"（《词选》）周止庵云："此家国之感。"（《词辨》）端木子畴（埰）云："详味词意，殆亦黍离之感耶？宫魂字点出命意；乍咽、还移，慨播迁也；西窗三句，伤敌骑暂退燕安如故；镜暗二句，残破满眼，而修养饰貌，侧媚依然，衰世臣主，全无心肝，千古一辙也；铜仙三句，宗器重宝均被迁夺，泽不下究也；病翼二句，更是痛哭流涕，大声疾呼，言海岛栖流，断不能久也；余音三句，遗臣孤愤，哀怨难论也；漫想二句，责诸臣到此尚安危利灾，视若全盛也。"（王幼遐四印斋《花外集跋》引）张、周言其略，而端木辨其详，均不失本词寄托之旨。盖碧山词"品最高，味最厚"，（陈亦峰语）"餍心切理，言近指远。"（周止庵语）"其咏物诸篇，并有君国之忧，"（张皋文语）如《天香》咏龙涎香、《庆清朝慢》咏榴花、《水龙吟》咏海棠、咏白莲、咏落叶、《齐天乐》咏蝉第一首、《一萼红》咏红梅、《花犯》咏苔梅、《扫花游》赋秋声、赋绿阴、《眉妩》赋新月等，情缘物起，哀感无穷，皆应有所寄托。虽其事迹颇难考见，读者不可不作如是观也。

（原稿作于40年代初，后载《詹安泰词学论稿》，广东人民出版社1984年版）

唐宋词字声之演变

夏承焘

万树《词律》及《四库全书》词集提要，皆谓方千里、吴梦窗和周清真词，尽依四声，不但遵其平仄。后来词家欲因难以见巧者，奉为准绳，不稍违越；高明者病其拘泥，又欲一切摧陷之，谓宋人词律，本非四声所能尽。“苏、辛”、“周、柳”之交讥，断断如也。顷予细稽旧籍，粗获新知，以为词中字声之演变，有其历程：大抵自民间词入士夫手中之后，飞卿已分平仄，晏、柳渐辨上去，三变偶谨入声，清真益臻精密；惟其守四声者，犹仅限于警句及结拍；自南宋方、吴以远，拘墟过情，乃滋丛弊；逮乎宋季，守斋、寄闲之徒，高谈律吕，细剖阴阳，则守之者愈难，知之者亦鲜矣。夫声音之道，后来加密；六代风诗，变为唐律，元人嘌唱，演作昆腔，持以喻词，理无二致。谓四声不能尽律，固是通言；而宋词之严三仄，亦多显例。明其嬗迁之迹，自无执一之累。虽其成体，不由一人；但标名家，取便举例。爰立数目，依次说之：

一、温飞卿已分平仄；　　　　二、晏同叔渐辨去声，严于结句；
三、柳三变分上去，尤谨于入声；　四、周清真用四声，益多变化；
五、南宋方、杨诸家拘泥四声；　　六、宋季词家辨五音分阴阳；
七、结论。

一　温飞卿已分平仄

词之初起，若刘、白之《竹枝》、《望江南》，王建之《三台》、《调笑》，本蜕自唐绝，与诗同科。至飞卿以侧艳之体，逐管弦之音，始多为拗句，严于依声。往往有同调数首，字字从同；凡在诗句中可不拘平仄者，温词皆一律谨守不渝。集中有《南歌子》七首，兹举二首为例：

> 手里金鹦鹉，胸前绣凤凰。偷眼暗形相。不如从嫁与，作鸳鸯。
>
> 似带如丝柳，团酥握雪花。帘卷玉钩斜。九衢尘欲暮，逐香车。（加◎者皆严守字声处，下同。）

“手”“似”必仄，余五首作“倭”（乌果切）“脸”“扑”“转”“懒”；“胸”“团”必平，余五首作“连”“眉”“呵”“娉”“休”；“偷”“帘”必平，余五首作“终”“敧”“鸳”“花”“罗”；“不”“九”必仄，余五首作“为”“隔”“月”“忆”“近”：七首每首五句二十三字，共一百六十一字，无一字平仄不合。（敦煌曲子词中，此调已如此，当亦是文士之作。）

又其《定西番》三首，每首八句，而拗句占其四。词云：

> 汉使昔年离别，攀弱柳，折寒梅，上高台。千里玉关春雪，雁来人不来，羌笛一声愁绝，月徘徊。
>
> 海燕欲飞调羽，萱草绿，杏花红，隔帘栊。双鬓翠霞金缕，一枝春艳浓，楼上月明三五，琐窗中。
>
> 细雨晓莺春晚，人似玉，柳如眉，正相思。罗幕翠帘初卷，镜中花一枝。肠断塞门消息，雁来稀。

凡拗处皆一一相对；三首共一百五十字，亦无一字平仄不合。但其所辨仅在平仄，犹未尝有上去之分。（其《女冠子》两首，首句之“翠”“镜”，《遐方怨》两首第六句之“谢也”与“镜里”，似乎亦辨去上；然按之《菩萨蛮》十五首之两结，则四声错出，未能一律。结句本声律吃紧处，使飞卿而已严上去之别，不应严于拗句平仄若彼，而宽于结句若此。知《女冠子》、《遐方怨》三数字之偶合，不足据也。）盖六朝诗人好用双声叠韵，盛唐犹沾其风；洎后平仄行而双叠废，乃复于平仄之中，出变化为拗体；其肆奇于词句，则始于飞卿。凡其拗处坚守不苟者，当皆有关于管弦音度。飞卿托迹狭邪，雅精此事，或非漫为诘屈。观夫摩诘《阳关曲》之第一三四句必拗，东坡答李公择一首，用其调亦必依其平仄四声。此与温词同为被乐之作，正可窥其消息也。（平仄四声，固不能尽词律，然守平仄四声所以求更能合律。观白石作《满江红》必改“心”字读去声方叶律，可见。又端己、同叔用飞卿调者，间改其拗句，而结声则多仍之作拗。盖以结声为词乐吃紧处也。例具下节。）

二　晏同叔辨去声，严于结拍

五代词家，大都师范飞卿。冯延巳之《酒泉子》六首、毛熙震之《后庭花》三首，虽为拗体，而仅辨平仄，亦犹飞卿旧规也。惟韦端已《浣花》一编，似乎渐辨去声。如其《归国谣》二首下片结云：

　　恨无双翠羽
　　旧欢如梦里

“恨”“旧”“翠”“梦”皆去。然上结“单栖无伴侣”“几年花下醉”又不合。又《谒金门》三首两结云：

弄晴相对浴　寸心千里目（王仲闻先生曰：此二句非韦词。）

梦魂相断续　远山眉黛绿

寄书何处觅　断肠芳草碧

亦有合有不合（“里”“断”“远”阳上作去，“草”阴上不能作去）。复有一二首相合（如《诉衷情》、《荷叶杯》各二首是），五六首相校则乖者（如《天仙子》五首、《清平乐》六首是）。盖词体在五代，为唐宋之过渡，律渐密而未纯。至宋初晏同叔出，以江外方音，配《花间》旧曲，去声之辨，乃益分明。晏氏《珠玉词》（三十三页）《瑞鹧鸪》两结云：

特染妍华赠世人

报道江南别样春

“世”“样”皆去。又同调云：

端的千花冷未知

不待夭桃客自迷

“未”“自”亦去。又（九页）《望仙门》共三首，其每首结云：“欢醉且从容”，“为寿百千长”，“齐唱望仙门”。“醉”“寿”“唱”亦皆用去。细检全集，去声相对者多至五六十首。同调之词，若《诉衷情》、《采桑子》等，皆七八首相对。一首中去声独多者，如《拂霓裳》、《殢人娇》皆在六七字左右。偶有差池，十之一二而已，不似端己诸作仅十合三四也。三仄之别，所以先自去声者，由上入皆可作平，惟去声激厉劲远，不容与他三声相混。南宋沈义父为《乐府指迷》，谓“句中用去声

字最为紧要”。后来万氏《词律》,尤斤斤于此。夫唐人不辨,而宋人能分,不尽由后起加密;温、韦北产,同叔南人,盖其一因;元曲阴阳平之别,必有待乎作《中原音韵》之高安周氏,同此理也。

检《珠玉》全集,凡去声相对者,十九在两结,下列各词皆如此:

清商怨　诉衷情　采桑子　望仙门　相思儿令　喜迁莺　连理枝　撼庭秋　滴滴金　少年游　睿恩深　凤衔杯　破阵子　瑞鹧鸪　长生乐

其去声不限于两结者,有《相思儿令》、《燕归梁》、《玉堂春》、《殢人娇》、《拂霓裳》数调,然末韵亦必用去。盖结声为全词音节所注,故用字宜严。《中原音韵》论作曲,亦重末句,有“平煞、上煞、去煞”之别,备列必作“去上”、必作“平去平”、必作“平平去上”、“仄平平去上”诸格,殆沿宋词而来。今按飞卿各词,其拗句不尽在结拍,且间有上半首拗而结拍反不拗者(如《女冠子》、《木兰花》)。殆由彼时文字之配音律,犹未尽密,至端己而渐精,至同叔乃更细。举《菩萨蛮》言之,飞卿全首用拗;韦、晏则仅拗其两结:端己作“美人和泪辞”,“绿窗人似花”;同叔作“学人宫样妆”,“世间无此衣”。皆结句作拗也。至若同叔为《清商怨》两结云:“雁过南云,行人回泪眼。”“梦未成归,梅花闻塞管。”不但“雁”“过”“梦”“未”为四去,“泪眼”“塞管”且去上相对。此为端己所少有者。下逮清真、梦窗诸家,乃有结句严辨四声者,则后出益精,更与《中原音韵》诸格相近矣。(王仲闻先生曰:《清商怨》实欧阳修作,杨慎《词品》始误为同叔,毛晋乃以增入《珠玉词》。)

三　柳三变分上去,尤严于入声

自同叔小令,始明去声,三变演为长调,其例益广,往往有十余

字间稠叠用四五去声者。《乐章集》(卷下页十三)《木兰花慢》三首，其上下片六七两句云(加◎者去声，加○者阳上作去)：

见新雁过，奈佳人自别阻音书。
纵凝望处，但斜阳暮霭满平芜。
尽寻胜去，骤雕鞍绀幰出郊垧。
对佳丽地，信金罍罄竭玉山倾。
近香径处，聚莲娃钓叟簇汀洲。
况虚位久，遇名都胜景阻淹留。

以上六句三十去声字中，越畔者仅一"久"字而已。更奇者，其《小镇西》一首(卷下页八)除过变"久离缺"三字外，上下片全同，全词所用去声字，十九相对，此宋词中一创例也。词云：

意中有个人，芳颜二八。天然俏，自来奸黠，最奇绝，是笑时媚靥深深，百态千娇，再三偎著，再三香滑。

夜来魂梦里，尤花殢雪，分明似，旧家时节。正欢悦，被邻鸡唤起，一场寂寥，无眠向晓，空有半窗残月。

词中共有十八去声字，惟"邻""寥"当去而平。检《钦定词谱》引此词，"寥"字作"寞"。"寞"字次浊声，入可作去。(《中原音韵》"寞"正作去，戈氏《词林正韵》同。)是不合者仅一"邻"字耳。又此词后连《小镇西犯》一首，上下片起云：

水乡初禁火，青春未老。芳菲满柳汀烟岛。
野桥新市里，花浓妓好。引游人竟来欢笑。

此六句犯《小镇西》，句韵尽同，“岛”“笑”二韵外，去声亦皆相符。举此两例，知三变用去，更密于同叔。且柳词犹有二事不可不特书者：一为上去之辨，一为入声之不苟。皆关系词律甚大。兹更分述如次：

去上连用之例，同叔已有，前举《珠玉词》、《清商怨》两结云：

雁过南云，行人回泪眼。
梦未成归，梅花闻塞管。

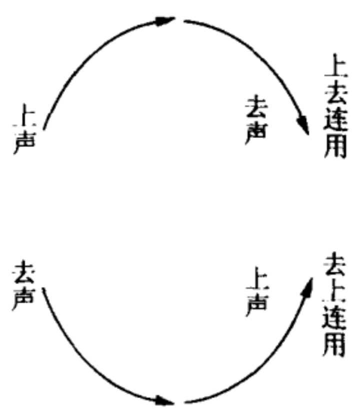
“泪眼”“塞管”皆去上。晏小山同调云：

梦觉香衾，江南依旧远。
要问相思，天涯犹自短。

“旧远”“自短”亦去上，知同叔之作，非出无意。特在大晏集中，此为仅见。他如张子野《恨春迟》二首，起云：“好梦才成又断”。“欲借红梅荐饮”。亦同此例，而亦不能多有。至三变为长调，音繁律细，此例遂盛。盖上去二声，歌法不同，去声由高而低，上声由低而高。故必“上去”或“去上”连用，乃有累累贯珠之妙；若连用两上或两去，则拗嗓棘口矣。（此冒鹤亭先生告予，谓闻之王季烈者。吴眉孙先生则谓崑曲唱上声由高而低，去声由低而高。吴瞿安先生《词学通论》，亦谓去声由低而高。此由南北唱法不同，季烈所云指北音，二吴故则谓南音也。）

列图如下：

《乐章集》中，“去上”“上去”连用者不胜指数。兹仅录其上下片结句相对者如下：



暮霭沉沉楚天阔。
更与何人说。《雨淋铃》(中、一上)
眷恋香衾绣被。
剩与我儿利市。《长台乐》(下、三上)
自是白衣卿相。
换了浅斟低唱。《鹤冲天》(下、十八下)
纵得人同寝未同。
爱把鸳鸯两处笼。《瑞鹧鸪》

亦有一句而连用两处“去上”者,如:

对晚景伤怀念远,
纵写得离肠万种,《卜算子》(中、八上)
坐久觉疏弦脆管,
向此免名缰利锁。《夏云峰》(中、九上)

亦有上去分用而作“去平平上”或“去平上”者,如:

片帆高举,泛画鹢翩翩过南浦。
浣纱游女,避行客含羞笑相语。《夜半乐》(中、二十二下)
片帆举,倏忽年华改,向期阻。
算谁与,知他深深约,记得否。《迷神引》(续四上)

三变此例,不限于结句,兹但取结句者,以其辨声必严,最为可据,非如他处或可通融也。(以上论上去。)

北音不辨入声,元曲"入派三声"之法,宋词已先有之,戈载《词林正韵》凡例曾举其例。(戈氏谓"入为痖音,欲调曼声,必谐三声。故凡入声之正次清音转上声,正浊作平,次浊作去。"又谓宋太祖时已编有中州韵之书,载《啸余谱》中,为《中原音韵》所本。)故前修论词,每宽于入声。至近人乃有"词守入声"之说,郑大鹤治《片玉集》,尝屡言之。(周之琦论词辨上入,见《憩园词话》卷一;周济《介存斋论词》,谓上去之外须辨上入。)予检《乐章集》,乃知此例不始于清真。凡柳词上下片相对之调,其用入多不苟。如:

西征客　轧轧开朱户
贪行色　脉脉同谁语《采莲令》(中、三下)
永日披襟
满酌高吟　《夏云峰》(中、九上)
华阙中天
南极星中　《醉蓬莱》(中、十一下)
密约秦楼尽醉
等著回来贺喜。　《长寿乐》(下、三上)
泪烛空烧
后约方遥　《临江仙》(下、八上)

偏爱日高眠
悄悄落花天 《捉拍满路花》(下、九上)
却成潇洒玉人歌
廓清良夜,玉尘铺 《甘州令》(下、十一下)
觚棱照日 遍锦街香陌
平康艳质 首宦途踪迹《透碧霄》(下、十三上)“日”“陌”“质”“迹”非韵脚。)

其同调数首相对者,如:

鹨鹕鸳鸯 望中依约似潇洒
歌发清商 在处别得艳姬留 《如鱼水》上片

用于两结者尤多,如:

溪桥残月和霜白 只轮双桨,尽是名利客
新春残腊相催逼 玉楼深处,有个人相忆 《归朝欢》(中、三下)
泛画鹢翩翩过南浦
避行客含羞笑相语。(《夜半乐》(中、二十二下)下片三句云,“叹后约丁宁竟何据”句法同。“约”亦入。)
湿莲脸盈盈
说如此牵情 (《引驾行》(下、七上))
满长安,高却旗亭酒价。
放一轮明月,交光清夜。《望远行》(下、七上)
早晚是读书天气

有人伴日高春睡《剔银灯》(下、九上)
当是时河朔飞觞避炎蒸,
省教成几阕清歌尽新声,《玉山枕》(上、二下)

其《诉衷情》近两首,(中、十三上)每首四句用入,每句相对,且皆在第二字:

伫立江楼望处,重叠暮山耸翠,脉脉朱阑静倚,竟日空凝睇。

渐入清和气序,莲叶嫩生翠沼,绮陌游人渐少,伫立空残照。

此与前举柳词用去声之《小镇西》,同为奇格。谓其尽出偶合,宁为笃论。乃知入声之例,殆亦萌于三变。(同叔集中虽亦偶有此例,而往往不能画一;如《诉衷情》上片第三句"东城南陌花下","陌"字入,余四首作"阁""色""幞""日"皆合,而其一首作"少"不合。《少年游》第三句"庭树叶纷纷","叶"字入,余三首作"入""欲""祝"皆合,而下片此句"明媚欲回看","欲"字他首作"到"作"满",又不合。《撼庭秋》上下第三、四句"碧纱秋月""兰堂红烛","月""烛"皆入,然无他首可校。小山亦有《少年游》五首,而于"叶"字不作入者四首。知同叔本未细辨及此,间有相符,实暗合耳。)盖三变闽人,闽音明辨四声,非如北产温、韦,仅分平仄。(丁绍仪《秋声馆词话》,谓"闽多鼻音,分韵不清,往往混去为平,故少词家。"近林子有先生为《闽词征》绪言,尝举证驳之。谓"闽音不但四声昭然,今平去入且皆分阴阳。平之与去,尤绝不混淆。"案入声短促,因曼声叶乐,渐去其 K T P 收音;三变闽人,或能存此收音,故严于用入耶。)北宋初年小令势尽,三变演为长调,不但变体,抑且阐音,故能传唱一时;虽持比清真,美

善犹憾，较量全集，矛盾仍多；此或作始必简，尝试未成之故。若依所举各例，会其嬗变之迹，则词中字声由疏而密，至三变确乎为第三期矣。

四　清真用四声，益多变化；其施于警句者，有似于元曲之“务头”

清真《片玉》一编，承温、晏、秦、柳之流风，声容益盛，今但论其四声，亦前人所未有。《乐章集》中严分上去者，犹不过十之二三；清真则除《南乡子》、《浣溪纱》、《望江南》诸小令外，其工拗句、严上去者，十居七八。即以一句一章论，亦较三变为密。下举各例，皆上下片相对者：

暗黄万缕
泪珠溅俎《扫花游》（一、五上）
向壁孤灯弄余照
露洗初阳射林表
故隐烘帘自嬉笑
露脚斜飞夜将晓　《早梅芳》二首（十、四上）
独占春光最多处
凭仗青鸾报情素　《感皇恩》（十、五上）

皆一句中有两三字作拗。若《一寸金》一首（九、三下），上下片共有十余拗句：

下枕江山是城郭，望海霞接日，红翻水面。沙痕退，夜潮正落。疏林外，渡口参差正寥廓。

何事经年信漂泊，念渚蒲汀柳，空归闲梦。留连处，利名易薄。回头谢，便入渔钓乐。

《绕佛阁》之双拽头，且四声多合：

暗尘四敛，楼观迥出，高映孤馆。清漏将短。厌闻夜久签声动书幔。

桂华又满，闲步露草，偏爱幽远。花气清婉。望中迤逦城阴度河岸 。

此十句五十字中，"敛"上去通读，"迤""动""迥"阳上作去，"出"清入作上：四声盖无一字不合；此开后来方千里、吴梦窗全依四声之例；《乐章集》中，未尝有也。

又，乐章但守"上去""去上"，间有作"去平上""去平平上"者，尚守之不坚。至清真益出以错综变化，而且字字不苟；其作"去平上"者，如：

两两相依燕新乳
小槛朱笼报鹦鹉
始觉惊鸿去人远
柳眼花须更谁剪　《荔枝香》二首（一、四上）
午妆粉指印窗眼
宝钗落枕梦春远
桥上酸风射眸子
不恋寒衾再三起　《夜游宫》（六、三上）

作"平去平"者，如《绮寮怨》（九、一上）一首中六句如此：

晓风吹未醒(平)　澹墨苔晕青　叹息愁思盈　去去倦寻路程　何须渭城　歌声未尽处先泪零

去声最为拗怒,取介在两平之间,有击撞戛捺之妙;今虽词乐失传,但依字声读之,犹含异响。前人如少游作《八六子》两结句云,“怆然暗惊”,“黄鹂又啼数声”,虽已用此法,尚间有未纯(如其《阮郎归》四首,每片第二、四句云“扑人风絮飞”“落红成地衣”“夜堂深处逢”“佳期如梦中”“有人偷向偶”“迢迢清夜徂”“郴阳和雁无”。第四字“絮”“地”“处”“梦”“向”“夜”“雁”皆作去;而“星河沉晓空”“那堪更别离”诸句,又皆不合。),至清真此例始严。后来如高竹屋作《太常引》两结云:“笑女伴东风醉时”,“问一片将愁寄谁”。此在南宋诸家,则不胜缕数矣。

清真他词若“掩重关遍城钟鼓”(《扫花游》)“梦沉书远”“还看稀星数点”(《过秦楼》)“欲梦高唐未成眠,霜空又晓”(《氐州第一》)“更把茱萸再三嘱”(《六幺令》)“奈何人自衰老”(《倒犯》)“似梦里,泪暗滴”(《兰陵王》)“知他做甚头眼”(《归去难》)“你但忘了人啊”(《满路花》),其上去连用、间用,皆在两结。案《中原音韵》有“末句”条,备列三声不可改易之格,如《庆宣和》必作“去上”,《山坡羊》、《四块玉》必作“平去平”,《醉太平》必作“平平去上”,《呆古朵》、《牧羊关》、《德胜会》必作“平平上去平”或“仄平平去平”,其法殆出于宋词。在宋词中能严守此律者,莫先于清真也。

《中原音韵》论“务头”云:“要知某调某句某字是务头,可施俊语于其上。”后附定格四十首,备注其四声阴阳;如《朝天子》第六句“人来茶罢”句,“务头在‘人’字”。《红绣鞋》结句“功名不挂口”,“妙在‘口’字上声,务头在其上”。所谓“务头”,疑元人方言,或似今语“要点”(《睹棋山庄词话》卷七页一引各家解务头语,可参)。予疑其法

亦出于宋词。词中以拗调为警句者，三变已有，至清真而益密。盖一词之中，必有数句数字为音律最美听处，当施以警句俊语；其位置在词之头腹尾无定，而在尾者尤多（《中原音韵》所列定格，务头在尾者亦最多）。复有连数句而皆如此者，亦与中原音韵同例（《中原音韵》《山坡羊》注云："务头在第七句至尾"）。今举清真词拗句如下：

《琐窗寒》上下片第六句，"洒空阶夜阑未休"，"想东园桃李自春"。"未""自"皆去。

《满庭芳》上下片六七句，"人静乌鸢自乐，小桥外新绿溅溅"，"憔悴江南倦客，不堪听急管繁弦"。"自""外""倦""听"皆去。

《宴清都》上下七八句，"宾鸿谩说传书，算过尽千俦万侣"，"秋霜半入清镜，叹带眼都移旧处"。"谩""半"皆去，"算过尽""叹带眼"皆去去上。

《庆春宫》上下七八句，"倦途休驾，淡烟里微茫见星"，"眼波传意，恨密约匆匆未成"。"倦""驾""淡""见""意""恨""未"皆去，"眼"阳上作去。

凡此在全词中，皆为警策之语，以其上下片相对，知其四声不容假借（其他上下片不相对者，虽明知其为警句拗语，概不縷举）。其有拗在结句者，尤为声律所关，如：

"来折东篱半开菊""更把茱萸再三嘱"　《六幺令》两结

"露萤清夜照书卷"　《齐天乐》上结

"欲梦高唐未成眠，霜空又晓"　《氐州第一》下结

"东风竟日吹露桃"　《忆旧游》

若《兰陵王》乃三换头词(据毛汧《樵隐笔录》),当分四片(旧分三片,非)。其四片结云:

“曾见几番,拂水飘绵送行色” 第一片结

“年去岁来,应折柔条过千尺” 第二片结

“愁一箭风快,半篙波暖,回头迢递便数驿。” 第三片结

“念月榭携手,露桥闻笛,沉思前事,似梦里,泪暗滴。” 第四片结

三十二相对字中,例外惟一清声“几”字;声情相应,可谓此体之剧例矣。

郑大鹤《清真词校》稿,谓清真特严入声之律。予草前章,曾为溯源于柳词。又大鹤所举清真入声诸调,仅十余首(《秋思》、《红林檎近》、《绕佛阁》、《西平乐》、《齐天乐》、《法曲献仙音》、《渡江云》、《忆旧游》、《琐窗寒》等),亦未详其变化迹象。予以为清真入声,重在拗句及结声,与其用上去同;而“去入”之连用,亦与“去上”“上去”之连用同;此在南宋方杨诸家,似亦未能了了;兹复分述如后:

清真词上下片相对用入者,如《瑞龙吟》,“愔愔坊陌人家”,“侵晨浅约宫黄”(一、一上)。《忆旧游》,“窗影烛光摇”,“杨柳拂河桥”,“渐暗竹敲凉”,“但满目京尘”(二、四下)。《少年游》二首,“衣薄耐朝寒”,“南陌暖雕鞍”,“楼阁澹春姿”,“春色在桃枝”(三、一下)。《过秦楼》“水浴清蟾”,“鬓怯琼梳”(四、二下)。此类与三变各例无异,可勿赘举。其用于词中拗句及结句者,则较三变多变化,律亦特严;如:

洒空阶夜阑未休,故人剪烛西窗语。

想东园桃李自春,小唇秀靥,今在否。《琐窗寒》(一、二上)

正是夜堂无月，沉沉暗寒食。

又见汉宫传烛，飞烟五侯宅。《应长天》(一、三下)

都不管烟波隔南浦，

夜如岁焚香独自语。　《尉迟杯》(九、二上)(以上词中拗句，以下结句。)

夜长莫惜空酒觞。

放杯同觅高处看。《红林檎近》(六、四上)

更可惜雪中高树，香篝熏素被。

但梦想一枝，黄昏斜照水。《花犯》(七、三下)

此种皆与上下文上去声配合，当为全词音节吃紧处。亦有句脚用入，而并非韵脚者；前举《应天长》"夜堂无月""汉宫传烛"外，如《扫花游》之"听鸣禽按曲"，"叹将愁度日"(一、五)，《解连环》之"嗟情人断绝"，"料舟移岸曲"(二、一上)，《满庭芳》之"人静乌鸢自乐"，"憔悴江南倦客"(四、一上)，《风流子》之"枫林凋晚叶"，"泪花消凤蜡"(五、一上)，《齐天乐》之"鸣蛩劲织"，"长安乱叶"(五、三上)，《满路花》之"冰壶防饮渴"，"黄昏风弄雪"(八、六上)，《意难忘》之"笼灯就月"，"寻消问息"(十、一上)等等，亦皆上下片相对。郑大鹤以为"律之细微者"，诚然。但清真细处，尤在"去""入"之连用。此在三变仅有《透碧霄》之"照日""艳质"，《斗百花》之"泪落""第一"，《昼夜乐》之"变作""悔不"诸句，且犹守之不严，同调之词，不能尽合。清真则前"去"后"入"，秩然不紊，胪举如次：

听鸣琴按曲

叹将愁度日　《扫花游》(一、五下)

嗟情人断绝

料舟移岸曲 《解连环》(二、一上)
渐暗竹敲凉
但满目京尘 《忆旧游》(二、四下)
人静乌鸢自乐
憔悴江南倦客 《满庭芳》(四、一上)
看步袜江妃照明镜
携艳质追凉就槐影 《侧犯》(四、三上)
宾鸿谩说传书
秋霜半入清镜 《宴清都》(五、二上)
鸣蛩劝织
长安乱叶 《齐天乐》(五、三上)
想弄月黄昏时候
好乱插繁花盈首 《玉烛新》(七、三上)
山围故国绕清江
空遗旧迹郁苍苍 《西河》(八、三上)
洎合教伊
到得其时 《归去难》(八、三下)

凡此皆上下片无一字舛误，断非偶合。亦有中夹三声，与“去平平上”“去平上”同例者，如《华胥引》之：

去舟如叶　对晓风鸣轧　醉头扶起还怯
鬓丝堪镊　但凤笺盈箧　夜来和泪双叠

此等集中当不乏同例。虽其上下片相对之句，亦有作“入去”者，如：

叹画阑玉砌都换　又片时一阵风雨恶　《玲珑四犯》(二、一下)

有作“上入”者，如：

锦幄初温　马滑霜浓　《少年游》(六、二上)

有作“入上”者，如：

日上三竿　著甚情悰　《满路花》(八、六上)　拼剧饮淋浪试说与何妨　《意难忘》(十、一上)

有作“平入”者，如：

衣薄耐朝寒　南陌暖雕鞍　楼阁滃春姿　春色在桃枝　《少年游》二首(三、一下)

深阁时闻裁剪　空忆诗情宛转　《齐天乐》(五、三上)

有作“入平”者，如：

更可惜雪中高树　但梦想一枝潇洒　《花犯》(七、三下)

有作“平入平”者，如：

夜来霜月飞来伴孤旅　泪珠都作秋宵枕前雨　《解蹀躞》(六、一下)

有作“上入平”者，如：

> 帘烘楼迥月宫人　天涯回首一销魂　《玉楼春》(八、五上)

但皆仅一二处而已，从无如作“去入”之多者。知此与“去上”连用，同为词家之奥旨，不可不表出者也。

四声字“入”声最少，其可入词者尤不如余三声之多，而清真一首之中，乃往往有三数处相对，如《齐天乐》(五、三上)“织”“阁”“拂”对“叶”“忆”“液”。《满路花》(八、六上)“压”“渴”“日”对“寞”“雪”“着”。《红林檎》二首(六、四上)下片“落”“索”“忆”“惜”对“屐”“席”“入”“觅”。又《蝶恋花》、小令也(八、一下)，而“雪”“别”对“蜡”“白”，四首惟一处不合；《西河》、双拽头短片也(八、三上)，而“国”“寂”对“迹”“月”：皆全词中只此两三入声，而一一不苟。并有上下片之句法已改，而入声不改者，如前举《玲珑四犯》及《解蹀躞》之“玉”“一”“月”“作”四字是。虽其间有上下片入声相对，而上下字之三声不同，如《瑞龙吟》“坊陌”对“浅约”，《倒犯》“玉斝”对“必定”，《西河》“寂寞”对“月过”等是；但在全集仅十一二处而已；较之其他三声之违异，究为少数。予故谓入声之辨别，亦萌于三变而严于清真，不但上去为然也。

总之，四声入词，至清真而极变化；惟其知乐，故能神明于矩矱之中。今观其上下片相同之调，严者固一声不苟，宽者往往二三合而四五离。是正由其殚精律吕，故知其轻重缓急，不必如后来方、杨之一一拘泥也。读周词如不明此义，将谓清真四声之例，犹不如方、杨之纯，则疑子贡贤于仲尼矣。盖清真提举大晟，“顾曲”名堂，非如方、杨为之于词乐失坠之后。其四声宽严之别，即其文学死活之分。自万红友以来，知其严而不知其宽，致后人学步方、杨者，争去康衢而航乎断港。揭橥而明辨之，予岂好为辞费哉。(况周颐《二云词》页十六、《意难忘词》小序，谓“阴阳平悉依清真。”又注云：“细审清真

此调:"觞"阳平,'香'阴平,'凉''浪'阳平,'相'阴平,'郎'阳平,'妆'阴平,'妨'阳平,'光'阴平。两声相间,抑扬相应,两段一律。至前段起句'黄'阳平,后段起句'双'阴平,所以为换头也。昔人于阴阳平分析配合谨严如此,云云。"案此谓周词韵脚亦分阴阳,然案之他篇,不尽如此;况氏未免求之过深;且"觞""妨"皆阴而非阳,亦偶误也。)

五　南宋方、杨诸家,拘泥四声,始滋流弊

南宋声家,推白石为钜子,顾其词从清真入而不从清真出,故鲜用清真旧调;其自度各曲,上下片相对者,四声亦不尽从同。此由其深明乐律,可弗拘拘于文字,实与清真同其矩矱也。逮方千里、杨泽民、陈西麓诸家之和清真,于其四声,亦步亦趋,不敢逾越,则律吕亡而桎梏作矣。近人杨易霖为周词订律,尝备列诸家和作;其全词四声仅数字不合者,共十余首,汇录如次:

双溪和《琐窗寒》,仅一字不合。(案王炎、冯取洽皆字双溪,而此调"驻马林塘"一首,不载于王、冯二家集。不知杨氏何据。)

千里和《瑞龙吟》、《宴清都》,钓月和《隔浦莲》,皆只二字不合。

千里和《琐窗寒》、《忆旧游》、《垂丝钓》、《霜叶飞》,泽民和《琐窗寒》,楼采和《法曲献仙音》,天游和《氐州第一》,皆只三字不合。

千里和《六丑》,双溪和《兰陵王》(此调"絮花弱"一首,亦不见于王、冯二家集),皆只四字不合。

今举《瑞龙吟》双拽头为例,排比周、方二词如下,以觇一斑:

(周)章台路,还见褪粉梅梢,试花桃树。愔愔坊陌人家,定巢燕子,归来旧处。(第一片)

(方)楼前路,悉见万点风花,数行烟树。依依斜日红收,暮山翠接,平芜尽处。

(周)黯凝伫,因念个人痴小,乍窥门户。侵晨浅约宫黄,障风映袖,盈盈笑语。(第二片)

(方)小留伫,还是画阑凭暖,半扃朱户。帘栊尽日无人,消凝怅望,时时自语。

方词"接"字清声,入可作上。"尽"字"是"字阳上作去。两片五十四字,四声无一字不合也。语其拘守之严,诚无以复加。然损文字,窒性情,亦何能讳。检诸家和词,其辞句拙僿者,如:

泽民《风流子》:"惟恨小臣资浅,朝觐犹妨。"
《玲珑四犯》:"应自来恨闷和想忆,都消散。"
《一落索》:"尽日登山绕树,禄非尸素。"
《蕙兰芳》:"及瓜虽近,要娱我目。"

其趁韵有语病者,如:

泽民《应天长》:"善歌更解舞,传闻触处声藉。"
《还京乐》:"待学鹈鹕翼,从他名利萦瘁。"
《解连环》:"伊心料应未若。"
《瑞鹤仙》(忆旧居):"一年自成落。"
《丁香结》:"堪叹萍泛浪迹,是事无长寸。"
千里《六么令》:"群芳难逐。"
《西河》:"比屋乐逢尧世,好相将载酒寻歌立对。"

亦有语意费解者,如:

泽民《虞美人》下片:"几回池上寻芳径,蓦见波中影,似将千叶再苞封,肠断昭阴,一笑付飞鸿。"

《花犯》："看媚脸与花争好，休夸空觅水。

逃禅《垂丝钓》："争如作个青羽，又闻院宇，不在当日住。"

甚且有误读字音者，如：

泽民《水龙吟》（木樨）："争似青青叶底，傍西窗时复轻吹。"

西麓《水龙吟》："倚阑人玉龙休吹"（以上二"吹"字，皆叶仄。）

凡此仅以和清真原韵者为限，若梦窗诸家用其调而不同其韵者，不复一一挦撦。虽云才有优绌，然字字固守，势不能无害于辞意。岂知清真制曲，虽严音律，本不拘泥如此。今仍以《瑞龙吟》双拽头为例，校清真上下片四声（双拽头词例，两片字句一一相对）。五十四字之间，不符者乃有下列八字：

章　路　粉　梢　树　坊　子　处
黯　伫　人　小　户　浅　袖　语

即以"伫""户""语"为阳上作去，不合者仍五字也。再举清真《早梅芳》两首互校，上片四十二字，四声不同者亦有下列十一字：

花竹　栊　到　隔　壁　泪　重　怯　门　已
缭墙　竹　沼　微　隐　粉　薄　翥　满　叹

即以"怯""壁"清入作上，"已"阳上作去，仍有七字不合。盖清真此词，惟数拗句四声当守，其余本可通融（说具前章）。南宋诸家，求之过深，反令康庄生荆棘矣。

不但此也。诸家于清真不必守而守者，固失之过拘，间亦有当

守而不守者,则又太懈。如清真《琐窗寒》"想东园桃李自春",对上片"洒空阶夜阑未休","自"必作去。方、杨、梦窗皆同。而西麓云:"念旧游九陌香尘",碧山云:"问如今山馆水村","香""水"不作去矣。美成《荔枝香》上结,"看两两相依燕新乳",末三字必作去平上。方、陈、梦窗同。而泽民云:"共煮新茶取花乳","取"阴上,不得作去矣。美成《扫花游》上下片"听鸣禽按曲","叹将愁度日",末二字皆必作去入。而西麓云:"看窥帘燕妥","对歌尘舞地","妥""舞""地"三字皆误矣。(此调草窗、梦窗亦有不守者。)清真《满庭芳》"憔悴江南倦客",对上片"人静乌鸢自乐"。"倦客"亦必去入。而泽民云:"果解忘情寄意",已误一"意"字。西麓云:"要识渊明琴趣",则"琴趣"二字并乖矣。凡此细数不能遽终,在西麓为尤多。夫守前人律度,不能探赜索隐,而但一一泥其粗迹,已非真知灼见之所为;乃于其大者要者复疏忽如此,周词奥窔,夫岂杨、陈诸人所能尽窥哉。

《乐府指迷》尝谓《尾犯》结句第三字当用去声。(原文谓"如《尾犯》之用'金玉珠珍博','金'字当用去声。"案此引三变词全句为"肯把金玉珠珍博"。)而梦窗云"还梦越来豁畔月"。"越"字作入,此犹可诿为阳入得替去也。冒鹤亭先生谓清真《大酺》一首,"润逼琴丝"以下,与下片"兰成憔悴"以下句法差同。"况萧索青芜国",对上片"奈愁极顿惊"。本不当叶。"国"字乃由飞卿诗误衍(温诗"花庭忽作青芜国"),而梦窗乃于"国"字误增一韵(千里、泽民西麓亦叶)。梦窗如此,方、杨诸家固不足责矣。

或曰,子谓清真制曲,但于一二音节吃紧处,不苟其四声。讥方、杨诸人全首依填为昧乎词律,此固然矣。然万俟雅言为《大声集》,尝有《春草碧》一词云:

又随芳意生,看翠连霁空,愁遍征路。东风里,谁望断西塞,恨连南浦。天涯地角,意不尽消沉万古。曾是送别长亭下,细绿暗烟雨。　　何处。乱红铺绣茵,有醉眠荡子,拾翠游女。

王孙远，柳外共残照，断云无语。池塘梦生，谢公后还能继否。独上画楼，春山暝，雁飞去。

此词除过变多“何处”二字，后结少二字外，余皆上下片相对。“别”“拾”“独”浊入作平，“雨”“荡”阳上作去，全词四声，仅“子”“柳”“角”三字不合耳。雅言与清真同官大晟府，尝奉旨依月用律，月进一曲（见《碧鸡漫志》）。其必非盲填如杨、陈可知矣，何亦拘守字声若此。予谓此不足疑也。辨四声所以求合乐，能字字不苟，宁非尽善。（清真集中虽多神明变化，其全首如雅言此调者，亦不乏其例，前章所举《绕佛阁》之双拽头，即其一也。）惟一词之律，大顿小住之间，未必无其轻重缓急。词曲同体，今观《中原音韵》所列元曲定格，声律严者，一首之中大都不过一二处或三数处，并非全首如此。若过求严格，反成疵病。《中原音韵》作词十法、造语条有云：“六字三韵语‘忽听一声猛惊’，‘本宫始终不同’，韵脚俱用平声。若杂一上声，便属第二著，皆于务头上使。近有《折桂令》，皆二字一韵，不分务头，亦不能唱采。全淳则已，若不淳则句句急口令矣。所谓画虎不成反类犬也。殊不知前辈止于全篇中务头上使，以别精粗，如众星中显一月之孤明也。”用韵如此，字声当亦同然，此可与宋词互参。能者好奇，如雅言、清真，固无所不可，然非杨、陈所当藉口。邓子晋序《朝野新声太平乐府》，谓冯海粟和白仁甫之《黑漆弩》，字字四声不苟。是北曲亦有全首用四声之例，此亦好奇余趣，非北曲定律必须如此也。

六　宋季词家辨五音，分阴阳

词辨五音清浊之说，北宋人已有之。李易安论词云：“诗分平侧，而歌词分五音，又分六律，又分清浊轻重。”此较柳、周四声之律，剖析益密矣。惟其五音、清浊、轻重之涵义，易安未有解说。考玉田《词源》尝以唇齿喉舌鼻当五音。张世南《游宦纪闻》谓“字声分清

浊，非强为差别，盖轻清为阳，（节）重浊为阴。"（曲律二、九引。）此皆宋人之说，五音似指发声部位，清浊则即元人论曲之阴阳也。（虞集《中原音韵》序，谓德清"以声之清浊，定字为阴阳。如高声从阳，低声用阴。"与张世南说相反。案"清"字阴声，"浊"字阳声，周说是也。今人亦如此分。又词曲中所分阴阳，始于宋元人。孔广森论古韵，以收鼻音与否，分"阴声韵""阳声韵"，此与宋元人所谓阴阳声，划然二事，不可混为一谈。）

今举易安词为例，凡五音同者（即双声字）以○识之，平声之阴阳同者以◎识之，五音阴阳皆同者以○◎识之。《凤皇台上忆吹箫》上下片云：

今年瘦，非干病酒，不是悲秋。
凝眸处，从今更数，几段新愁。

又《壶中天慢》两结云：

征鸿过尽，万千心事难寄。
日高烟敛，更看今日晴未。

此二联中，合否各半，虽犹未为坚证；然易安词确有用双声甚多者，如《声声慢》一首，用舌声共十六字。

难　淡　敌他　地　堆　独　得　桐　到　点点滴滴　第　得

用齿声多至四十一字，有连续至九字者：

寻寻　清清凄凄惨惨戚戚乍　时　最　息三　盏　酒怎
正伤心　是时　识　积憔悴损　如　谁　守　窗　自怎生
细　这次　怎　愁字

全词九十七字,而此两声凡五十七字,占半数以上。当是有意以啮齿丁宁之口吻,写其郁伊惝恍之情怀。宋词双声之例,此为仅见矣。但易安好为高论,据其今存各词,校其所说,未必尽合。其同时人论词,亦无有及此者。逮南宋之末,张玉田记其父枢所为词,剖析始详。《词源》下云:“先人晓畅音律,有《寄闲集》,旁缀音谱,刊行于世。每作一词,必使歌者按之,稍有不协,随即改正。曾赋《瑞鹤仙》一词云:‘……粉蝶儿扑定花心不去。’……按之歌谱,声字皆协;惟‘扑’字稍不协,遂改为‘守’字乃协。始知雅词协音 ,虽一字亦不放过,信乎协音之不易也。又作《惜花春》起早云:‘琐窗深’,‘深’字音(原作意)不协,改为‘幽’字又不协,再改为‘明’字,歌之始协;此三字皆平声,胡为如是? 盖五音有唇齿喉舌鼻,所以有轻清、重浊之分;故平声字可为上入者此也。”此举实例为证,较易安之说为具体矣。然“扑”“守”、“深”“明”之别,究竟若何,玉田未尝畅言,后人解者,亦多不当理。如焦里堂解改“扑”为“守”云:“‘粉’为羽音(唇音),‘蝶’为徵音(舌),‘儿’为变徵(半齿半舌),由外而入。若用‘扑’字,羽音突然而出,则不协矣。故用‘守’字,仍从 内转接,直至‘不’字乃出为羽音。‘琐窗’二字皆商音,又用‘深’字商音,则专一矣,故用‘明’字羽音,自商而出乃协。”今案美成有《瑞鹤仙》二首,此句作“叹西园已是花深无地”,“到而今鱼雁沉沉无信息(多一字)”,以里堂外入内出之说按之,皆不能合。若谓清真之时犹未细辨及此,则玉田亲受庭训,其作同调之词当甚可信,然《山中白云》此调云,“最无端做了霎时娇梦”,亦不尽如里堂之说也。至谓“深”必改“明”,由“深”与“琐窗”同为商音,然改“幽”字已非商矣,何以必改为“明”。知里堂所解虽似精微而实未谛也。以予之臆测,《瑞鹤仙》之

改“扑”为“守”，当是唇齿之别；玉田此字用“做”与“守”同齿音，足为旁证。《惜花春》起早改“深”为“明”，则似是阴阳之分；此亦有一旁证，《高丽史》乐志有无名氏此调一首，起云“向春来”，“春”阴“来”阳，正与“窗”阴“明”阳同。（张枢此首全词已佚，“琐窗深”三字平仄与“向春来”同，疑亦是起句。）似乎《词源》所谓“五音”“清浊”，本为分承此二例而言。观易安词论亦云：“词分五音，又分清浊轻重。”知两者非为一事。使予此说而不误，可推知元曲之分平声阴阳，实导源于宋词。周德清猥以习俗传闻，自矜独得耳。

张枢词今仅存九首，半是小令，《瑞鹤仙》一首又上下片不相对，且无他首可校，无从得其音节。究竟五音阴阳在词中如何分配，是否同调之词，即同此分配之法，今皆不可知。玉田为《词源》“音谱”节谓“雅词协音，虽一字亦不放过。”然其父子《瑞鹤仙》二首，虽“做”“守”两字偶合，而按之全首五音阴阳又不尽同。岂玉田亦不能严守其说耶。书缺有间，不可臆求矣。

夫谓警句、结拍须辨四声，以苏、辛自命者已望之却步矣，若重语以分五音，辨阴阳，虽学柳、周者，复几人能守。玉田《词源》详述歌词音律，而论杨缵作词五要，亦有“词欲协音，未易言也”之叹，则他人可知。故北宋人言四声，名家大都能守；南宋人言五音阴阳，虽梦窗、草窗，亦不尽从同。盖词既久与乐离，专家研索益精，而能知能守者益少矣。合乐应歌之北曲乘运代兴，亦势所必至也。

七　结　论

唐宋词字声之由疏而密，由辨平仄而四声，而五声阴阳，予文既略述其演变矣。或谓词之初起，不辨字声而亦可歌，沈括《梦溪笔谈》谓歌词有“融字”之法：“宫声字而曲合用商声，则能转宫为商歌之。”朱子亦谓“宫商角徵羽固是就喉舌唇齿上分，不知道喉舌唇齿上亦各有个宫商角徵羽”。是宋人论歌词似不拘泥于字声；斤斤辨

别四声阴阳，岂非多事。予谓此事有专家非专家之分，专家之中复有派别之分，同派作家复有时代先后之分。沈括未尝为词，朱子亦视词为余事，不能执其说以绳周、吴之作，此专家非专家之分也。苏、辛但工文字，不顾拗尽天下嗓子。周、吴则不惮辨析豪芒，此派别之分也。清真、玉田并号知乐，清真在北宋推为集大成矣，而玉田《词源》犹讥其"于音谱且间有未谐，"此同派复有时代先后之分也。字声辨析愈明，则其合乐之功益显，此无可疑者。《中原音韵》论阴阳曰："《点绛唇》首句韵脚必用阴字，试以'天地玄黄'为句歌之，则歌'黄'字为'荒'字，非也；若以'宇宙洪荒'为句，协矣。盖'荒'字属阴，'黄'字属阳。"又曰："《寄生草》末句七字内第五字必用阳字，以'归来饱饭黄昏后'为句，歌之协矣；若以'昏黄后'歌之，则歌'昏'为'浑'，非也。盖'黄'字属阳，'昏'字属阴也。"近人谱曲，以文字配音乐者，亦复斟酌字声高低。词辨四声，例正视此。

故吾人在今日论歌词，有须知者二义：一曰不破词体，一曰不诬词体。谓词可勿守四声，其拗句皆可改为顺句，一如明人《啸余谱》之所为，此破词体也，万氏《词律》论之已详。谓词之字字四声不可通融，如方、杨诸家之和清真，此诬词体也；过犹不及，其弊且浮于前者。盖前者出于无识妄为，世已尽知其非；后者似乎谨严循法，而其弊必至以拘手禁足之格，来后人因噎废食之争；是名为崇律，实将亡词也。区区辞费，属义在此。窃以为若援元曲务头之例，或可为宋词撰一字声之书，凡周、柳诸家之词，有同调可校，或上下片相对者，于其某句平仄可宽，某字四声宜严，一一详注，以补万氏所未及；则虽不能复词律之真，或亦十得三四。词本合乐之文，律吕既亡，求诸文字，亦势所必然。他日倘有唐宋词谱与夫宋人论词乐之书重现于世，融旧学于新知，因取今乐以谱古词，并以之提高今乐；此则未来学人之盛业，非戋戋造论之范围矣。

一九四〇年四月作于上海安宜坊寓庐

后 记

予文论五音阴阳章,尝引李易安、张世南、张炎之说,并疑焦里堂之解张枢《瑞鹤仙》、《惜花春》起早二词为不可信。今案宋人论此事者莫详于张炎《词源》,然《词源》所云今亦不能尽悉,如云:"五音有唇、齿、喉、舌、鼻,所以有轻清、重浊之分,故平声字可为上入者此也。"此数语有二事不易解:其一,若谓五音为指发声部位,则不得有鼻音。其二,若谓轻清、重浊即阴阳,则与发声部位之唇、齿、喉、舌无涉。曩尝质之友人任心叔,心叔曰:"此唇、齿、喉、舌、鼻五者,谓收韵部位,非指发声部位。齿、喉谓阴韵,唇、舌、鼻则阳韵三孔道也(三孔道之名,太炎所立)。齿音谓'支''脂''之'诸部,戈顺卿所谓'展辅'者是;喉音谓'鱼''虞''萧''尤''歌''麻'诸部,戈氏所谓'敛唇''直喉'者是。唇音戈氏谓之'闭口',舌音戈氏谓之'抵腭',鼻音戈氏谓之'穿鼻',盖三孔道皆由鼻,而'东''冬''江''阳'为尤重,故专其名耳。(抵腭之音,劳乃宣谓之舌齿。其实但为舌抵前腭,不涉齿部。)轻清、重浊之分亦指收韵言,等韵家以韵位之高低为轻重,高而前者为轻,低而后者为重,又复次为重中轻、轻中重诸目,譬若洪细之等,皆参较比次为名也。云清云浊,则移发声之清浊而为收韵之阴阳。前人追究音理,则系于发声,而由音势以言,则后世就声调而命曰四声阴阳矣。"又曰:"'平声字可为上入',谓谱中平律,可以上入填代。而上入之可以为平者,则以其音之轻、重、清、浊之故,如戈顺卿谓入声正浊派作平声是也。"又谓"词源所举寄闲二词,改换各字,亦由收韵清浊不同,'扑'字是'屋'韵,属腭阻入声,清;'守'字是'有'韵,属喉音,清;'深'字是'侵'韵,属唇音,清;'幽'字是'幽'韵,属喉音,清;惟'明'字是'庚'韵,属鼻音,浊。"心叔殚精声韵,其说当可信,备记于此,期与当世学人共商榷之。

又吕澂序《词源疏证》,尝以旋律变化说玉田此节,谓"使音律宫

商用字清浊，各有相当者，则一移易之间，亦可以洽，奚待再三；实乃同一宫商，视其前后旋律高下，腔调流动，音即转变。”又谓白石《满江红》改入为平，改“无心扑”为“闻佩环”，“末韵不协，必并其前一字改之者，非以其杀声旋律曲折而坠，有不得不俱变者乎。此足见协音之视旋律矣。”此亦可备一说，爰并录之。

（选自《唐宋词论丛》，上海古典文学出版社 1956 年版）



历代词学研究述略

唐圭璋

在中国诗歌领域里，词是一种特殊的诗歌样式，它和律诗、绝句同为格律诗，不过律诗、绝句是整齐的五、七言格律诗，词则是长短句的格律诗。虽然词也有与五、七言律诗句数相同的词调，如《生查子》《玉楼春》，但在句子平仄、用韵方面仍然是不同的。所以我们可以说：律诗、绝句是整齐句的格律诗，词是长短句的格律诗，这是中国格律诗的两大类。律诗、绝句兴起于唐代，诗人辈出；词则繁荣于宋代，亦有万紫千红之盛。

词兴于唐，盛于宋，历元、明、清三代，已有1000多年的历史，词家数千人，词作以万数。在中国文学史上，已是一个重要部门，因此，它逐渐成为文学研究者的一门专业，对词史、词乐、词律、词韵以至版本校勘、笺注等等，历代均有学者进行研究，各有贡献。本文企图对历代词学研究情况作一次简要的介绍，为当前从事古典文学研究工作的青年学者提供一条研究线索。

词的起源

词的起源，为研究词史的第一个问题，历来为词学研究者所重视，而诸家观点并不一致。现在，我们认为词的起源是和音乐有密

切的关联，我们不能离开音乐而谈词的起源。如果就诗歌的长短句形式来说，那么，在《诗经》和乐府诗里实早已有之。如果就音乐而言，则秦以前用的是雅乐，汉、魏、六朝乐府用清乐，隋、唐的新乐则用燕（同宴）乐。由于隋统一了南北朝，将胡部乐和中原乐综合起来，成为当时的新乐——燕乐，词即由此产生。所以宋人王灼在他的《碧鸡漫志》中说："盖隋以来，今之所谓曲子者渐兴。"这就是说明了词的起源和音乐的密切关系。唐沿隋制，在音乐和文学方面日益发展，词就随之而兴起，这是很自然的事。

词又是起源于民间的，和其他文学艺术一样。《旧唐书·音乐志》称："自开元以来，歌者杂用胡夷、里巷之曲。"胡夷是指外来乐曲，里巷即指民间流行的乐曲。歌者综合运用这些乐曲，成为新声，足以说明词与音乐的关系，也说明词有来源于民间的成分。近人或谓词创始于封建帝王，或谓词起于封建文人，皆背本逐末之论。隋、唐以来一些词的曲调，大都见于唐肃宗时人崔令钦的《教坊记》，其中所录曲名有 320 多个，都是当时的流行新曲。例如《望江南》《菩萨蛮》等。在敦煌石室中所发现的曲子词，更有以这些曲名标题的词作。由此可证《望江南》不起于中唐，《菩萨蛮》更不起于晚唐。说词起于晚唐，本是明人妄说，证之唐人所记载的资料，其说可不攻自破。而近人误信明人之说，不以事实为根据，说词起于中、晚唐，这是不符合实际情况的。

词　乐

词起于隋、唐的燕乐，词乐为燕乐的重要组成部分。对于词乐的研究，对象是词的音律，涉及的问题如宫调、旁谱等。可惜的是古乐的节拍已亡，即使有谱，也不能歌唱了。所以在这方面的研究，较为困难。但是历来研究词乐者仍然大有人在，他们希望词终于能获得演奏。大致说来，词乐依照音律的次序，宫调有 84 调，即宫、商、

角、徵、羽、变宫、变徵七音，乘以十二律。宫乘十二律为宫，其余72调皆为调。总名为宫调。宋代的宫调谱字载于张炎的《词源》，又见于姜夔为他的自度曲注明的旁谱，我们尚可据以探索词乐情况。现在把历代研究燕乐及词乐的情况，作一概述。

1. 隋、唐时期

《隋书·音乐志》《旧唐书·音乐志》及杜佑《通典》皆有论述燕乐情况的记载。崔令钦的《教坊记》记载燕乐曲名324调，大曲40。南卓的《羯鼓录》专述鼓曲。段安节的《乐府杂录》则广泛记载唐代雅乐、清乐，兼及歌舞、俳优、乐器。

2. 两宋时期

沈括在《梦溪笔谈》中，论及雅乐、清乐、燕乐兼及词腔和声。王灼在《碧鸡漫志》中，曾探讨词调源流。赵德麟在《侯鲭录》中，则记载了他自撰的《蝶恋花鼓子词》12首，当时的诸宫调就是由此递变而成的。曾慥在《乐府雅词》中，则录有大曲、转踏。陈旸的《乐书》，则详考了音乐演变。朱熹也谈到过关于腔调泛声的意见。宋代修内司所刊的《乐府混成集》200余册，皆有谱无词。此书在明代尚存，现在已不可见了。此外，张枢有《寄闲集》、杨缵有《圈法美成词》，皆旁缀音谱，可惜今皆不传。《词源》附有杨缵的《作词五要》，即：一要择腔；二要择律；三要填词按谱；四要随律押韵；五要立新意。所谈虽意在作词，但重点却在词乐方面。从以上所举文献，可见宋人对于词乐，已有非常专门的著述。

3. 元、明时期

元、明人研究词乐，元人侧重在词乐之伴奏乐器，如陈元靓之《事林广记》，对管乐种类有过记载，有官笛、羌笛、夏笛、小孤笛、鹧鸪、扈圣、七星、横箫、竖箫等9种。这些乐器今多失传，不可知其具

体形状,但知其管色之繁多,实数倍于今之管乐器。书中也有论及宫调腔韵的,则与《词源》大同小异,也可与姜白石的旁谱互相刊正。明初朱权有《唐乐笛字谱》,是专谈唐宋笛曲的。其后朱载堉作《乐律全书》,韩邦奇作《苑洛志乐》,又都是论音律及俗谱的,也可供研究《词源》之参考。

4. 清代

清人研究词乐,重点是放在《词源》及白石旁谱上,皆尽毕生心力为之,成绩显著。先后成书而著名者,有凌廷堪的《燕乐考原》、方成培的《词麈》、戴长庚的《律话》、陈澧的《声律通考》、徐灏的《乐律考》、张文虎的《舒艺室余笔》、郑文焯的《词源斠律》,皆各有见地,能互相补充,为研究词乐者提供了更多的参考文献。

5. 现代

近人对词乐有研究兴趣的很多,方面也广,对于词乐有关的问题也扩大探讨,以期互相发明。对《词源》音律及白石旁谱深入研究者,有任二北、唐兰、夏承焘、丘琼荪、杨荫浏、阴法鲁诸家。研究大曲的,有王国维的《唐宋大曲考》。研究隋、唐燕乐的,有日本林谦三的《隋唐燕乐调研究》(郭沫若译)。研究宫调的,有夏敬观的《词调溯源》。讨论古乐与今乐关系的,有童斐的《中乐寻源》。专门研究《词源》的,有蔡桢的《词源疏证》。叙述宋代歌舞剧曲的,有刘永济的《宋代歌舞剧曲录要》。以上所举各家的论著,对我们研究词乐都是很有帮助的。另外,敦煌石室所出的唐代舞谱,与词乐也极有关系。叶玉华有《唐人打令考》附敦煌舞谱残卷,并有释辞。冒广生也有《敦煌舞谱释词》。吴庠又有《唐人打令考补义》。这些研究成果,也都是我们研究词乐的重要资料。1958 年,香港大学出版了一本《词乐丛刊》,发表了饶宗颐的《白石旁谱新铨》,是根据日本传钞本明人魏皓所作《乐谱》,以考证姜白石的旁谱。《词乐丛刊》中尚有赵

尊岳的《讴歌要旨八首解笺》,对张炎《词源》中的《讴歌要旨》作了新的考释。此外还有姚志伊的《论折字》《论姜谱之翻译与板眼》,都是近年来极可注意的研究成果。

词　律

由于词乐失传,词的音律、音谱也都随之而亡失。虽经后人研究,但唐、宋人具体唱奏情况如何,仍难得其真相。清初人万树所编的《词律》,虽名为词律,实际并非词的音律。王奕清等所编的《钦定词谱》,也非词的音谱,他们考究的都只是词的文字格式。不过词的文字格式,原为配合音乐而形成的,所以直到今天,文字格式也可能作为吟诵及习作的依据。

词的文字格式,大致可分为:分段、词调、词体、句法、用韵及平仄四声等项,今分别略述如下:

1. 分段

单调的词不分段。双调一般分上、下两段,还有分三段和四段的。三段的词,前两段短而格调相同,后一段较长,名为“双拽头”,例如《瑞龙吟》。词的下段开始处,通称为换头,或称过片。最长的词分为四段,例如《莺啼序》,长达240字。

2. 词调

词的调名都与音乐有关系,如令、引、近、慢、摘遍、犯调、三台、序子、叠韵等。不过明人顾从敬改编《草堂诗余》,开始把词分为小令、中调、长调。那就是从字数多少来区别了。清人毛先舒谓58字以内为小令,59字至90字为中调,90字以上为长调。这样分法,其实并不恰当,不过已经习以为常,也不妨以此来表示词的形式的长短不同而已。

3. 词体

由于词的音乐性有变化，如添声、偷声、减字、促拍、摊破等，词体也有了繁衍。研究词律、词调者，势必研究到词体。这一部门，也存在着许多问题，例如词的句法，韵法，都有关于词体，而为研究词律者所注意的。

研究词体、词调的著作，最早的是明人张綖的《诗余图谱》3卷，同时有程明善作《啸余谱》10卷，其中有《诗余谱》3卷。这两部书虽有草创之功，但谬误甚多。

清代康熙年间，宜兴人万树，字红友，编成了一部《词律》，收词调660，词体1180余。在张綖的基础上，用精密的科学方法，归纳出唐、宋以来各个词调的体式，但是还不能没有错误。咸丰年间，杜文澜作《词律校勘记》，同治年间，徐本立作《词律拾遗》，都是为万树补遗正误的。康熙晚年，命儒臣编成了一部《钦定词谱》，共40卷，收词调826，词体2306。这是在万氏《词律》的基础上增补校改而成，以帝王的力量来编此书，当然是集大成的著作，但也还不能说是完美无疵。

晚清有舒梦兰作《白香词谱》，选取最常用的词调100阕，注明平仄，可以说是《词律》的简编，为作词者的日常用书，几乎人人必备，听说最近已有重印。近人林大椿作《词式》，龙沐勋作《唐宋词格律》，也是这一类为学习作词者提供方便的书。

词　韵

最初，词家作词，都用诗韵，有时也以自己的方言押韵，并无词韵专书，因此，词韵较诗韵为宽，填词用韵较作诗为自由。由此也可以看出，一种新兴文体产生时，在格律方面，有其自由天地，限制性较少。

南宋时，朱敦儒曾拟定词韵16条，入声韵4部，这当是最早的词韵著作。后来有张辑为它作注，冯取洽为之增补，似乎已成词韵的专书，可惜此书早已失传。

明代的词韵专书，有胡文焕的《会文堂词韵》。编订不善，不为人所采用，故流传不广。

清代词韵专书较多。主要的有沈谦的《词韵略》，吴烺等编的《学宋斋词韵》，而以戈载的《词林正韵》最为精审。晚清以来，词家填词选韵，大都采用戈氏的分韵法。《词林正韵》系用《广韵》韵目，而合并平、上、去三声为1部，共14部，加以入声5部，全书共为19个韵部。吴瞿安在其《词学通论》中，论词韵之平、上、去三声，仍依《词林正韵》，但把入声5部增为8部。

此外，词人有用各地方音叶韵的，戈氏此书并未涉及。这里，我们略举数例，以说明方音在词韵中通叶，更可证明词韵之宽。

1.“居鱼”与“齐微”通叶

例如苏轼的《渔家傲》，以“似”与“度”叶。史浩的《菩萨蛮》，以“去”与“事”叶。石孝友的《千秋岁》，以“鲤”与“酺”叶。

2.“萧豪”与“幽侯”通叶

例如曾觌的《钗头凤》，以“照”与“透”叶。刘过的《辘轳金井》，以“溜”与“倒”叶。陈允平的《水龙吟》，以“草”与“骤”叶。这是福建方言的音韵。

3.“歌戈”与“萧豪”通叶

例如黄裳的《蝶恋花》，以“过”与“早”叶。郑域的《念奴娇》，以“果”与“岛”叶。林外的《洞仙歌》，以“锁”与“考”叶。这也是和福建方音有关系的。

4."庚亭"与"江阳"通叶

例如吴文英的《法曲献仙音》,以"冷"与"向"叶。

5."真文"与"东冬"通叶

例如《云谣集》中的《天仙子》,以"问"与"洞"叶。

以上所引,可以看出《词林正韵》未注意到方音在词韵中的广泛使用,确实为其不足之处。罗常培曾作《唐宋金元词韵谱》以补正戈氏的疏漏,可惜未及刊出,遗稿已尽散失。

词人传记

研究一位词人的作品,当然首先要了解他的生平,但由于过去史家对词人不加重视,为词人立传的很少,即使有传,也极简略。有的更未经详考,以致错误较多。在过去的词选集中,一般也附有小传,但只寥寥数语,意义不大。

对于词人的时代、籍贯、世系、生活,如不详加考订,往往导致错误。兹略举数例,以见一斑:

1. 将词人的时代记载错误的

如陈凤仪系北宋时人,见宋人黄昇《唐宋诸贤绝妙词选》卷 10。这并非僻书,但清初朱彝尊编《词综》,却把她列入元人。其后,《词林纪事》也跟着错误。甚至清代同治年间杜文澜作《词人姓氏录》,也还把她列为元人。

2. 将词人的籍贯记载错误的

如《词综》记柳永为乐安人,《山左人词》也沿此误。实则柳永是福建崇安人,福建省地方志书载之较详,从其家世上考察,也可明确

无疑。《词综》误为乐安,就硬派柳永为山东人了。

3. 对词人世系未加细考而致错误的

如张炎为张俊之六世孙,有人误以为五世孙。又有人把张炎误为张镃之孙,这都是弄错了世系。实则张炎为张镃之曾孙。张镃以下是按五行排列辈分的,张炎为火行,炎之父枢为木行,枢之父濡为水行。胡适不知张家以五行排辈分,称张炎之祖父为含,实则张濡字子含,不是名含,他又把名与字混淆了。

4. 把词人的生卒年记错了,对他们的词作就无法解释清楚

如张元幹的生年,据其自撰《芦川归来集》,系生于宋哲宗元祐六年(1091),可是现在的选本,却把张元幹的生年误为宋英宗治平四年(1067),相差20余年。这样就把张元幹在靖康之难以后,南宋时期写的送李纲、送胡铨的词都弄错了时代。又如南宋岳珂在58岁时还作诗,有些书说他卒年52,显然是错误的。又如尤袤卒于宋光宗绍熙五年(1194),则姜夔就不可能于宋宁宗庆元二年(1196)在无锡和他会见了。

综上所述,可见研究词人传记,很有必要。因此,近代词学研究者对词人的生平,参考各种史籍,写定传记,大约可分为以下四种体例。

小传

如况周颐有《历代词人考略》,此系稿本,现藏南京图书馆,其中所录词人,较《历代诗余》所附的《词人姓氏录》为详,颇有参考价值。

年表

王国维在其所作《清真先生遗事》后附有《周邦彦年表》,系大事记性质。对周邦彦的生平,考证甚为详尽,而且辨别伪讹,也至精

确，为考证词人生平的研究方向开了先路。

年谱

邓广铭有《辛稼轩年谱》及《陈龙川年谱》，早已流传，对研究辛、陈的词，均有帮助。夏承焘有《唐宋词人年谱》，计有韦端己、冯正中、南唐二主、张子野等9家的年谱以及温飞卿等3家的系年，搜罗既广，考证亦精，实为词学研究者必读之要籍。此外，王仲闻有《李清照事迹编年》，对李清照的生平，也搜集了丰富的史料。

词史

在词人传记辑录丰富、考证精确之后，则词史之研究才易于进行。过去刘毓盘、王易都曾撰作《词史》，只是略述纲要，标明线索，对于唐、五代、两宋诸大家之成就，则少评论。至于敦煌曲子词，他们尚未能见到，自然不可能论及。惟其开创之功，不可磨灭。而继承前人这一事业，则是后来者的责任了。

词集版本

宋词盛极一时，当时词集的刻本已很多，历金、元、明、清以至近代，版刻愈多，不可胜数。就宋刻本而言，北宋本现在已极少见，南宋本则见于著录者，还有不少。天一阁藏书中，颇多秘籍。汲古阁刻本词集初刻不精，惟后来所辑宋词100家，元词20家，钞校皆精，后来大多分散，为藏书家所得。清代著名藏书家，如士礼居、铁琴铜剑楼、海源阁、皕宋楼、八千卷楼皆以收藏宋、元善本词集著名，可惜也多散佚。

由于版刻不同，遂致词集的名称也不同，其卷数、词数、行款、字体的优劣亦皆不同。有因地而异的，有因时而异的，有因人而异的，今分别略述之：

1. 因地而异的

如长沙刻本有《百家词》，见《直斋书录解题》。杭州刻本较为精美，有赵以夫的《虚斋乐府》、许棐的《梅屋诗余》、戴复古的《石屏长短句》，又有《典雅词》，今可知者19种。福建刻本则有欧阳修的《醉翁琴趣》、晁端礼的《闲斋琴趣》、秦观的《淮海琴趣》、叶梦得的《石林琴趣》、赵彦端的《介庵琴趣》、黄庭坚的《山谷琴趣》等，均其较著名者。他如吉州、南京、武昌、成都等地，也都有词集刻本，以各地经济情况、刻工技术之不同而有所差异。

2. 因时而异的

如辛稼轩词在宋代为4卷本。元代则有12卷本。明代吴讷有钞本《稼轩词》4卷，但多误字。近人林大椿有校吴讷本词。赵万里发现的汲古阁精钞宋本《稼轩词》4卷，则是最为可贵的。又如张孝祥的《于湖词》，在宋代只为1卷，明代汲古阁刻本只有词28首。后来又发现了宋刻《于湖居士全集》本附词4卷，又宋单行本《于湖词》6卷，6卷本并注明宫调。又如日本影印元至正癸未刻本《草堂诗余》，并无编者姓名，但北京图书馆所藏元至正辛卯刻本则题云："宋何士信编。"可见前本有脱落，后本则为完整。又如宋代赵闻礼所编的《阳春白雪》久已不传，直到清道光间始被发现，故明、清以来各家词选皆未能选及。郑振铎曾发现一个用篆文写刻的《阳春白雪》残本，是明嘉靖刻本，更是词籍中的奇书。

晚清词学大昌，王鹏运之精刻，朱祖谋之精校，吴昌绶及陶湘之影印，皆为词学提供了丰富的资料。其后《四部丛刊》影印之《乐府雅词》、《花庵词选》以及其他善本词集，皆有功于词苑。赵万里曾计划影印10种善本词集，只印出了明万历吕远刊本谭尔进缮写的《南唐二主词》，其余9种均未印出，不知流落何处，似应访查，把它们印出来，以实现赵氏遗志。

3. 因人而异的

如元人印的《草堂诗余》是以四时景物、天文地理、人物人事、器用花鸟分类。明嘉靖刻本《类编草堂诗余》，题武陵逸史编次，则改为以小令、中调、长调分别编次，与分事类本不同。嘉靖以后所刻《草堂诗余》，如《词苑英华》本及沈际飞、钱允治、卓人月、潘游龙等所编词书，皆分小令、中调、长调编次。明陈耀文的《花草粹编》也是以小令、中调、长调分编的。此书原为12卷，清咸丰间金绳武重刻本分为24卷，但校订疏舛，反而失去陈本原来面目。可见由于编印者学识水平不同，刻本遂因人而异。

词集除刻本外，尚有下列几种本子。

钞本

一般钞本，书法不工，字迹潦草，甚至有很多错字，敦煌歌辞及吴讷所藏钞本，皆是如此。但学人所钞本，则工整秀美，如毛晋所钞的宋本。

校本

各家校本，每有独到之处，对词学贡献极大。如朱祖谋所校词集，其精审处可与乾嘉学者的校勘经史比美。

影印本

保存古本、旧本词集的原来面目，实赖此种影印本。如双照楼、涉园所影印者皆是。一般说来，所选用原本也极精美。

编年本

近人对东坡、稼轩、白石、后村、遗山诸家皆有编年词集刊行，对于词学研究颇有贡献。我们很希望多有这类编年本的词集刊出，以

为知人论世之资。又近人研究词集，如《花间》《淮海》《清真》《白石》等集，往往附有版本考，也极便于词学研究。此外，赵尊岳有《词集提要》，饶宗颐有《词籍考》，是叙录词籍版本的专著，但均未全部完成。

词集校勘

词集之流传，或系辗转钞写，或系屡经重刻，常有讹误，故词家之手稿及善本版刻为最可宝贵之资料，词学研究者可据以勘正讹误。近年来，词集的校勘工作已成为词学研究的一个重要课题，现在也举出其几项成就：

1.《云谣集》

自 1900 年敦煌发现千年前的文化宝库，其中词集方面，有名为《云谣集》的，计 30 首。由于敦煌文物绝大多数被英人斯坦因、法人伯希和捆载而去，所以这部集子的古写本都在外国。董康最初自伦敦钞回 18 首，后来刘复从巴黎钞回 14 首，去其重复，恰符 30 首之数。这部流传于民间的词集出现，使我们知道《花间集》并不是最早的词集。

由于当时钞写人的文化水平不高，《云谣集》的各个钞写本都有误字，有的因音近而误；有的以形似而误；有的甚至以误传误，不成为字。因此，校勘工作就非常必要了。对《云谣集》进行校勘的学人颇多，先后有罗振玉、吴伯宛、朱祖谋、况周颐、龙沐勋、卢前、杨铁夫、王重民、任二北、冒广生、赵尊岳、唐圭璋、胡适、饶宗颐、潘重规等。但关于其中某些文字的写定，还未取得一致意见，难成定论，仍待继续探讨。

2.《六十家词》

毛晋汲古阁所刻的《六十家词》,系随得随刻,急于流传,因此未经精校,错误极多。后来他的儿子毛扆为了改正这些错误,逐卷精校。同时有陆敕先、黄子鸿各以朱笔、绿笔校过,又有何梦华以墨笔校正,较原来的刻本不知胜过多少倍了。此本现藏北京图书馆,应当及早影印出来,以供学者研究。近人朱居易有《毛刻宋六十家词勘误》,系根据毛校本、影宋本及其他精刊、精钞本来校勘汲古阁刻本,功力甚深,校勘精当。叶恭绰曾称赞他是"毛氏之功臣"。这一部词集的校勘工作,经过许多人的努力,对后人极有帮助。

3.《梦窗词》

吴文英的《梦窗词》,清人校勘最勤。先后有戈载、杜文澜的校本。王鹏运认为毛刻、杜校,均不够理想。毛刻失在不校,杜校失在妄改。因此,他对此订下5项校例:正误、校异、补脱、存疑、删复。王氏并与朱祖谋共同校勘。王氏逝世后,朱祖谋又得到一个明钞本,又订补了200余事。《彊村遗书》中所刊用的《梦窗词》就是朱氏的四校定本。此外,郑文焯也有《梦窗词》校本。

4.《清真词》

周邦彦的《清真词》,初有郑文焯的校本。他用汲古阁的刻本,以陈元龙注本、劳巽卿的抄校《片玉词》本《乐府雅词》《草堂诗余》《花庵词选》《西泠词萃》及宋人笔记诸书校勘。此后,黄侃、汪东皆有与郑氏不同的校勘。近日蒋礼鸿有《大鹤山人校本清真词笺记》一文,勘正20余事,对郑校或驳或补,都有卓见。

5.《淮海词》

秦观的《淮海词》,以叶恭绰校本最为翔实。他以两个宋本共词

77首为依据，复取明、清以来的多种版本《淮海词》逐一加以校勘，惟不涉及各种选本。举凡各版本之卷数、行款、提行不提行、有题无题、有注无注，以及各本字句之异同，皆一一列表注明，以作比较，实方便读者，知有选择。（又日本有宋乾道间高邮军刻本。）

6.《花间集》

《花间集》问世较早，宋、明以来刻本亦多。近人李一氓撰《花间集校》，专以两个宋本及六个明本互校。对清代及近时的刻本，以流传尚多，均未加论列。本书只作校勘，并无笺释及注解。书后附录宋、明以来各个版本的叙跋及提要，颇可供词学研究者参考。

7.《南唐二主词》

南唐二主词极为词家所爱好。现存的最早影印刻本是明万历庚申(1620)常熟吕远本。此本原是从各种资料掇辑而成，不是全本、善本。清光绪二十年，无锡刘继增作《南唐二主词笺》。宣统元年，王国维校编《南唐二主词》1卷，补遗1卷。民国十年，刘毓盘亦校辑《南唐二主词》1卷。此三家校订之二主词，都各有短长。民国二十五年，唐圭璋荟萃诸本，参究得失，成《南唐二主词汇笺》。对二主词各本之文字异同，辨别真伪，进行了更精密的考校。其后王仲闻作《南唐二主词校订》，更加精密。

词集笺注

词集既相继问世，为着发明词旨，帮助读者了解，笺注工作也随之而开始。词在宋代还是新文学，但当时已有人为几个著名词家作注解了。苏东坡词有傅幹的注本，可惜只有残本传世。陈元龙注的《片玉词》，现在还有。选本方面，黄昇的《花庵词选》，何士信的《草堂诗余》，皆有评注。这风气影响到明代，选家沿用《草堂诗余》之

名，改选词篇，名目繁多，也各有注。至于宋人注宋词之失传者似乎不在少数，据记载所知，如顾景繁曾注《东坡词》，曹杓注《清真词》，曹鸿注《石林词》，均未见藏书家著录，恐已失传。此外，金代有孙镇注《东坡词》，也已不存。元代则有魏道明注萧闲老人《明秀集》，原集既已不全，注也随之散佚，这都是十分可惜的。

有清一代，学人之笺注宋词者，成绩卓异。如厉鹗之《绝妙好词笺》、江昱之《山中白云词疏证》及《草窗词疏证》、朱祖谋之《梦窗词小笺》、沈曾植之《稼轩词小笺》，近人之笺注词集者，无论在专集或选本方面，为数更多。如陈秋帆有《阳春集笺》，龙沐勋有《东坡乐府笺》，曹树铭有《东坡词校注》，邓广铭有《稼轩词编年笺注》，夏承焘有《姜白石词编年笺校》《梦窗词补笺》《龙川词校笺》及《词源》部分注，姜书阁有《龙川词笺注》，杨铁夫有《梦窗词笺释》，蔡嵩云有《词源疏证》及《乐府指迷笺释》，王仲闻有《李清照集校注》，王辉曾有《淮海词笺注》，李冰若有《花间集评注》，华连圃有《花间集注》，姜亮夫有《词选笺注》《续词选笺注》，唐圭璋有《宋词三百首笺注》，钱仲联有《后村词笺注》，徐调孚有《校注人间词话》。

就上所述，在专集及选集的笺注工作方面均已有很大的成绩。但自宋以来，词人专集及选本之需要笺注者，为数尚多，如晏殊、晏几道、欧阳修、柳永、刘过等人的词集尚无笺注本出现，可见这方面需要做的工作，还有很多。

词学辑佚工作

词已有 1000 多年的历史，词人既众，词作也多。有专集传世的，只是一小部分。许多词人的作品仅见于各种选本及杂书中。还有当时有专集而现在已散亡的。因此，就有人从事辑佚工作。这里，我们举出较重要的几种词学辑佚成果：

《唐五代辽金元名家词集》60 卷，刘毓盘编。此书搜辑自唐至元

60 家没有专集的词人的作品,一人为一卷,但缺点在真伪不分,出处不明。惟其开近代词学辑佚工作之先河,首创之功,不可泯没。

《唐五代二十一家词》,王国维编。《唐五代词》,林大椿编。以上两书,大抵以《花间集》《尊前集》及南唐冯延巳、李璟、李煜词为资库,未能出此范围,较以后出之包括《敦煌曲子词》在内之辑本,未免逊色。但林大椿书后附有校记,则颇为详尽。

《敦煌歌辞》,任半塘编。此书辑敦煌歌辞 1200 余首,唐易静词 700 余首,搜罗甚富。较《全唐诗》后所附之词及王国维、林大椿所辑,多出 1000 余首。合而观之,可知唐五代词之大量存在。

《校辑宋金元人词》73 卷,赵万里编。此书收词人 70 家,词作 1500 余首。体例精审,搜采繁富,可以补毛晋、王鹏运、江标、朱祖谋、吴昌绶、陶湘诸家汇刻词集所未及。

《唐宋金元词钩沉》,周泳先编。此书体例均遵守赵万里之《校辑宋金元人词》。作者遍览杭州文澜阁所藏《四库全书》中之宋、元人集部,得词近 20 家,皆为各种汇刻词及赵万里书所未收者。

《全宋词》,唐圭璋编。此书继赵、周二家之后,更遍阅丁氏八千卷楼所藏善本、足本词集,及其他子史杂著,用功凡 10 年,始写定初稿,于 1940 年印行。其后又由王仲闻重加修订,补遗、正误、祛伪,计增入作者 260 余人,词 1400 余首,于 1965 年由中华书局印行修订版。

《全金元词》,唐圭璋编。此书所用词集底本,以善本、足本为主。尤多用南京图书馆所藏之丁氏八千卷楼善本词集及北京图书馆所藏善本词集。也采用《道藏》等书所载之词。全书共收金、元二代词人 280 家,词 7293 首。近孔凡礼据《诗渊》又有补宋金元词。

《全清词钞》,叶恭绰编。此书编辑始于 1929 年,全稿成于 1952 年,1975 年由香港中华书局印行。全书 40 卷,著录清代词人 3196 人,可谓集清词之大观。叶氏编此书,旨在存人,故书名不曰词选,而称词钞。每得一家,必钞其一二词录之,不没其名。故此书所收词,大多不得谓之佳作。

此外，赵尊岳曾辑《汇刻明词》，收明人词80家，镂版已成，未及印刷，而版片散失，不传于世。近闻香港饶宗颐正在继续搜集明词，已得有800余家之多。他日成书，则自唐五代以来，历代之词皆有总集，可见词学之盛，对词学研究者亦有方便。

以上诸书都是按时代区分的辑录工作，另外还有人按地区搜辑。例如朱祖谋作《湖州词征》，林葆恒作《闽词征》，陈去病作《笠泽词征》等，在这方面也有大量工作可做，其意义则在保存乡土文献。

词学评论

前人论词，大都用词话形式，其中有记载词人轶事及研讨词作两类。赵万里所辑的北宋人词话，如杨绘的《本事曲》、杨湜的《古今词话》及南宋人鲖阳居士的《复雅歌词》，大率记词人轶事，对作品的评论较少。宋人留下了大量的诗话及笔记，其中记录了许多词人轶事，也有对词作的评论。例如胡仔的《苕溪渔隐丛话》、吴曾的《能改斋漫录》、魏庆之的《诗人玉屑》及周密的《浩然斋雅谈》。至于王灼的《碧鸡漫志》，则有很多考证词调来源的论述。

论词的专著，以南宋末张炎的《词源》为最早出。书分为2卷，上卷论词乐，下卷论作法。既具体而又详细，对咏物、赋情、用事等作词法，剖析入微，语多精到。于词家豪放、婉约两派以外，又提出“清空”之说，以姜夔为宗。

与张炎同时的沈义父，著有《乐府指迷》，也论到词的音律、作法各方面，虽只有28则，但意见亦精到，可与张炎《词源》并驾。不过沈义父推崇周邦彦、吴文英，张炎则推崇姜夔，他们对词的评价是不同的。

元代陆辅之作《词旨》，坚守张炎“清空”之说，举属对、警句、词眼为例，特尊张炎。吴师道的《吴礼部诗话》内附有词话，篇幅虽不多，但论及词韵问题，并有不少辨伪意见。

明代杨慎著有《词品》，对两宋、金、元、明人之词多有摘句和评语，可供参考。但此书有误引之处，不可不加辨别。陈霆有《渚山堂词话》，记载宋、元、明词人逸事、佚句，采集广博，颇多可取。至于明人所刻各种《草堂诗余》，例有评语，大多芜杂肤浅，不足为重。

清王士禛著《花草蒙拾》，贺裳著《皱水轩词筌》，多举前人胜语以示其对词学的体会，对后人也有启发。朱彝尊选《词综》，一矫明人《草堂诗余》评语芜杂之陋，颇多正确的意见。但他也以姜夔为宗，并提出"词至南宋而极其工，至宋季而始极其变"，对清词的发展，开了浙派之先河。

嘉庆间，张惠言作《词选》，针对浙派专尊南宋词形式格律的偏向，主张作词以立意为主，协律为末。而所谓立意，则以有比兴为贵。这样就又走向另一极端，甚至过高地抬举温庭筠，以为温词全有比兴、寄托，可以比之于《离骚》。后来，张惠言的外孙董毅选了一部《续词选》，为弥补《词选》的缺点，则加入了柳永与姜夔的词。这就表现了与浙派折中的倾向。

周济选《宋四家词选》，以王沂孙、吴文英、辛弃疾、周邦彦为学词之途径。但这条途径过窄，不足以概括两宋大家。惟其所著《介存斋论词杂著》，语多精到，可供我们深入研究。

继周济之后，陈廷焯著《白雨斋词话》，极称张惠言《词选》接近《离骚》，超过朱彝尊的《词综》十倍，其意在力挽所谓"清空"之流弊。但他也过于推崇温飞卿与王沂孙，亦非持平之论。

谭献继承常州词派，推尊周济过于张惠言，他认为周济提出的"从有寄托入，从无寄托出"两语可尽"千古文章之能事"。因此，他更进一步提出"作者之用心未必然，读者之用心何必不然"。他批评浙派为姜、张所束缚，确是击中要害。批评常州派专重比兴，亦为偏见。这些论点也较公允。

同治间，刘熙载作《艺概》，也跟了张惠言引《说文》"意内言外"之说论词，实未触及词之实质。但他论词之流变及艺术技巧等方

面，确有其独到之处。

宣统间，王国维撰《人间词话》，提出境界之说，强调景语，颇多卓见。但论词偏重唐、五代、北宋，对南宋作家颇多微辞，则亦不免偏差。如评姜夔词为“雾里看花”，以吴文英为“映梦窗，凌乱碧”，以张炎为“玉老田荒”，这些议论都不甚公允。

况周颐的《蕙风词话》，提出作词要合“拙、重、大”的标准，举出历代词人的警句及作词方法，多心得体会之语，对词学研究者极有启发。朱祖谋誉之为“八百年来无此作”，可见其赞许之甚。

以上我们把历代词学研究情况作了一个简要的介绍，供有志探索词学者参考。我们认为词学研究领域急待解决的课题很多，有的前人已做出了成绩，有的还有待于来者的开发。把握时机，加紧努力，我们希望在新的80年代里，把词学研究发扬光大，为祖国的“四化”在古典文学研究方面做出更多更好的贡献。

（原载《词学》1981年第1期）



苏轼豪放词派的涵义和评价问题

王水照

苏轼在我国词史上的主要贡献在于开创豪放一派，打破了传统婉约词独占词坛的局面，为词的继续发展开辟道路。但这一评价并没有取得词学研究者的一致同意。或谓词分豪放、婉约乃是“似是而非不关痛痒语也”（陈廷焯《白雨斋词话》卷一），不能反映宋词风格流派的多样性，因而把宋词分为婉丽、豪宕、醇正三派（谢章铤《赌棋山庄词话》卷九引）或雄放豪宕、妩媚风流、冲淡秀洁三派者有之（清高佑釲《迦陵词全集序》引其友顾咸三语）；分为真率明朗、高旷清雄、婉约清新、奇艳俊秀、典丽精工、豪迈奔放、骚雅清劲、密丽险涩等八派者有之（詹安泰《宋词风格流派略谈》，见《宋词散论》）。或谓今存苏词真正体现豪放风格的最多不过二三十首，实不能概括其全部风格甚至基本风格。明俞彦《爰园词话》更认为苏轼“其豪放亦止《大江东去》一词，何物袁绹，妄加品骘，后代奉为美谈，似欲以概子瞻生平”，豪放词仅只一首，当然不能用以品评苏词了。或谓词的“本色”就是合乐应歌，苏词冲破音律限制，导致宋词的衰微：“苏轼出而开豪放一派，词也就衰了”（刘尧民《词与音乐》）。这些驳难都有一定根据，值得继续研究和探讨。

一　豪放和豪放词派

“豪放”一词，一般用以指人的气度性格，或指艺术风格。前者古人习用，后者作为艺术风格的类别之一，始见于署名唐末司空图的《二十四诗品》。此二义宋人仍旧沿用。如黄庭坚云：“太白豪放，人中凤凰麒麟”（《诗人玉屑》卷十四引），指前者；王安石云：“白之歌诗，豪放飘逸，人固莫及”（同上引），指后者；苏轼云：“李白诗类其为人，俊发豪放”（同上引），则兼指气度、风格而言。苏轼亦有用“豪放”指风格者，如评韩愈云：“要当斗僧清，未足当韩豪”（《读孟郊诗》），又云韩诗比之柳宗元诗，“豪放奇险则过之，而温丽靖深不及也”（《评韩柳诗》）。然而在苏轼论艺术和宋人评苏词的言论中，“豪放”还含有另一种意义：主要指放笔快意、挥洒自如、摆脱束缚的创作个性。苏轼嘉祐六年的《王维吴道子画》云：“道子实雄放，浩如海波翻。当其下手风雨快，笔所未到气已吞”；元丰八年《书吴道子画后》云：“出新意于法度之中，寄妙理于豪放之外”；绍圣元年《子由新修汝州龙兴寺吴画壁》云：“人间几处变西方，尽作波涛翻海势。细观手面分转侧，妙算毫厘得天契。始知真放本精微，不比狂花生客慧。”先后三次评吴道子画，意见是一致的，“雄放”、“豪放”、“放”，含义相同，吴道子画风固然宏伟奔放，但此处的“雄放”，细细体味实侧重指创作个性，“浩如”以下三句即是“雄放”注释；与“妙理”相结合的“豪放”，与“精微”相结合的“真放”，也不单指具有阳刚之美的“风格”，纪昀评“始知”两句云：“至言可佩，于此知诗家好喜作迷离惝悦语，及喜作豪横语者，皆狂花客慧耳”，指出“豪放”不等同于“豪横”语，所言颇是。苏轼《答陈季常》云：“又惠新词，句句警拔，诗人之雄，非小词也。但豪放太过，恐造物者不容人如此快活。一枕无碍睡，辄亦得之耳，公无多奈我何，呵呵！”今存陈慥（季常）词仅《无愁可解》一首①，系议论纵横的谈禅悟道之作：“光景百年，看便一世。

生来不识愁味。问愁何处来,更开解个甚底。……"这首词虽不能断定就是苏轼信中所说的"新词",但也不能排除这种可能。词前有苏轼所写短序,词所抒写的任情逍遥的主旨,与信中所谓"如此快活"亦甚吻合。但从艺术风格看,此词很难加以"豪放"的评语。当然,气度豪迈荦磊者如从事创作,一般表现为放笔快意的创作个性,其作品一般具有豪放的风格,但二者并不是同一概念。苏轼自称:"某平生无快意事,惟作文章,意之所到,则笔力曲折,无不尽意"。(《春渚纪闻》卷六)"万斛泉源,不择地而出"的"滔滔汩汩"的创作个性确是体现在苏轼一生诗、词、文的全部创作之中,但这一创作个性既可以表现为豪横恣纵,也可以表现为韶秀明丽、平淡自然,并不与"豪放"风格等同。至于胡寅所说"词曲者,古乐府之末造也。……然文章豪放之士,鲜不寄意于此者,随亦自扫其迹,曰谑浪游戏而已也。"(《题酒边词》)此处"文章豪放之士",更是泛言放笔写作之人,与艺术风格无关。

最早以"横放"、"豪放"论苏词的是苏轼门人晁补之和南宋陆游、朱弁。晁说苏轼"横放杰出,自是曲子中缚不住者。"[②](《能改斋漫录》卷十六"黄鲁直词谓之著腔诗"条)陆游说苏轼"非不能歌,但豪放,不喜裁剪以就声律耳。"(《老学庵笔记》卷五)朱弁说,"章质夫《杨花词》,命意用事,潇洒可喜。东坡和之,若豪放不入律吕,……"(《曲洧旧闻》卷五)这里的"横放"、"豪放"显然不指风格而指创作个性:晁、陆是泛言苏轼整个词作,自然不能全以豪放风格评之;朱弁所言《水龙吟·咏杨花》其风格素以蕴藉婉曲见称的。其次,他们又都把"豪放"一词跟苏轼词的不合乐律联系起来,跟苏词与音乐的初步分离问题联系起来。这是值得注意的两点。此外曾慥于绍兴年间所作《东坡词拾遗跋》也用"豪放"一词评苏词:"想像豪放风流之不可及也。"似也不是从艺术风格立论的。

苏轼及其他宋人并没有把"豪放"与"婉约"对举而言。最早以两者对举论词的是明人张綖。他在《诗余图谱·凡例》后云:

> 按词体大略有二:一体婉约,一体豪放。婉约者欲其辞情蕴藉,豪放者欲其气象恢弘。盖亦存乎其人,如秦少游之作,多是婉约,苏子瞻之作,多是豪放。大抵词体以婉约为正,故东坡称少游"今之词手";后山评东坡词"虽极天下之工,要非本色"。今所录为式者,必是婉约,庶得词体,又有惟取音节中调、不暇择其词之工者,览者详之。[3]

张綖关于婉约、豪放的界说,是从艺术风格着眼的,与宋人论词言"豪放"含义有别;但他把它作为词的两"体",并进一步认为"词体以婉约为正",则此两体又隐然含有正、变之别的意义。张綖此说一出,学者多所称引。如明徐师曾《文体明辨序说·诗余》、清王又华《古今词论》、王士禛《花草蒙拾》、徐釚《词苑丛谈》卷一、张宗橚《词林纪事》卷六、沈雄《古今词话·词品》卷上、江顺诒《词学集成》卷五、陈廷焯《白雨斋词话》卷一等。

清人论宋词多用"两分法":一以豪放、婉约分派,一以正、变分派。但两者的实际内容往往相同或相近。前者如王士禛。他把张綖的两体说引申为词中两大派:"张南湖论词派有二:一曰婉约,一曰豪放。仆谓婉约以易安为宗,豪放惟幼安称首,皆吾济南人,难乎为继矣。"后者如《四库总目提要》。该书卷一九八云:"词自晚唐五代以来,以清切婉丽为宗。至柳永而一变,如诗家之有白居易;至轼而又一变,如诗家之有韩愈,遂开南宋辛弃疾等一派,寻源溯流,不能不谓之别格。然谓之不工则不可。故至今日,尚与花间一派并行,而不能偏废。"以"清切婉丽"的花间一派为正格,以苏辛词为别格,正与婉约、豪放之分相近。周济《介存斋论词杂著》说:"向次《词辨》十卷,一卷起飞卿为正,二卷起南唐后主为变,"今《词辨》仅存此正变二卷,以温庭筠、韦庄、欧阳炯、冯延巳、晏殊、欧阳修、晏几道、柳永、秦观、周邦彦、陈克、史达祖、吴文英、周密、王沂孙、张炎、唐

珏、李清照等十八家为正;而以李煜、孟昶、鹿虔扆、范仲淹、苏轼、王安国、辛弃疾、姜夔、陆游、刘过、蒋捷等十一家为变。他的所谓正变,大抵亦以《花间》为标准,其列于正体的诸家,都以婉约见长,列于变体的诸家,大都带有豪放或创新的精神。因而,调停两派者往往合豪放婉约和正变而论之。沈祥龙《论词随笔》云:“唐人词,风气初开,已分二派:太白一派,传为东坡诸家,以气格胜,于诗近西江;飞卿一派,传为屯田诸家,以才华胜,于诗近西昆。后虽迭变,总不越此二者。”又云:“词有婉约,有豪放,二者不可偏废,在施之各当耳。房中之奏,出以豪放,则情致绝少缠绵;塞下之曲,行以婉约,则气象何能恢拓?苏辛与秦柳,贵集其长也。”田同之《西圃词说》云:“填词亦各见其性情。性情豪放者,强作婉约语,毕竟豪气未除;性情婉约者,强作豪放语,不觉婉态自露。故婉约自是本色,豪放亦未尝非本色也。”这里或谓词的初源即有豪放、婉约,后人各承其源,平行发展,当然无所谓正变之别;或谓词有不同题材,于是自有不同风格,或词人性情有异,风格因之不侔,当然也谈不上正变、本色非本色了。从这里可以看出,在不少清代词评家的心目中,豪放与别格、婉约与本色实际上是同一内容的不同说法。

正变、本色问题确是评论苏词的关键。这个争论在苏轼当时及稍后就已发生。署名陈师道的《后山诗话》云:“退之以文为诗,子瞻以诗为词,如教坊雷大使之舞,虽极天下之工,要非本色。”据《铁围山丛谈》卷六,谓“太上皇(徽宗)在位,时属升平,手艺人之有称者”,教坊司有舞者雷中庆,“世皆呼之为雷大使”,“视前代之伎”“皆过之”。陈师道与苏轼同年逝世,皆在建中靖国元年(公元1101年),即徽宗即位的第二年,此语当非出自其口,但指苏词“以诗为词”为“非本色”,却代表当时词坛的一派观点。

苏轼对词的本质的认识却与此相反。他的为数不多的论词文字总是反复强调一个观点,就是“诗词一家”。正是在这个认识的基础上,他一反传统“本色”,大力改革词风,“以诗为词”成了他开创革

新词派的主要手段。他在《与蔡景繁》信中说："颁示新词，此古人长短句诗也，得之惊喜。试勉继之，晚即面呈。"而李清照却说苏词乃"句读不葺之诗"(《词论》)，张炎《词源》论辛、刘(过)"豪气词"为"长短句之诗耳"，沈义父《乐府指迷》论词四标准，其第一条即为"音律欲其协，不协则成长短之诗"。同一句"长短句诗"，两者褒贬不同，态度迥异：苏轼认为词早该如此作，"得之惊喜"，并当即加以试作，急切欣喜之情，溢于言表；李清照等传统词派的理论代表却认为词绝不应如此作，严加申斥，不假稍贷。苏轼说："近却颇作小词，虽无柳七郎风味，亦自是一家，呵呵！"(《与鲜于子骏》)他力图按"诗词一家"的原则来求"自是一家"，而李清照却声称词乃"别是一家"，坚守诗、词的森严壁垒。一字之差，意味着维护传统和革新传统的两种倾向。这就是正变之争的实质。

苏轼论词还崇尚作为艺术风格的"豪放"，并与"诗词一家"的主张联系起来。前引《答陈季常》已云："又惠新词，句句警拔，诗人之雄，非小词也。"另一封《与陈季常》信中自称"近者新阕甚多，篇篇皆奇"。这与《与鲜于子骏》中谓《江城子·密州出猎》"令东州壮士抵掌顿足而歌之，吹笛击鼓以为节，颇壮观也"，同一充满自豪、自夸的口吻。言"雄"言"奇"言"壮"，足见苏轼艺术个性中崇尚豪迈俊发的一面。也应指出，在"诗词一家"认识的前提下，他也并不绝对排斥婉约、合乐。其《祭张子野文》云："清诗绝俗，甚典而丽，搜研物情，刮发幽翳。微词宛转，盖诗之裔。"在《和致仕张郎中春昼》诗中还赞扬张先"浅斟杯酒红生颊，细琢歌词稳称声"，对张先词的"宛转"，"细琢称声"亦多褒扬。他对秦观词的俚俗媟黩表示过不满，但对其雅正婉丽的作品却极为倾倒。苏轼自己词作不限于豪放风格一路也可从这里得到解释。然而，联系苏轼诗词文整个创作，其艺术个性无疑更倾向于豪健的一面。

我们在前面说过，苏轼及晁补之、陆游、朱弁等人在使用"豪放"一语时多从放笔快意的创作个性着眼，并不单指艺术风格。其实，

这一创作个性与苏轼革新传统词风的“以诗为词”的手段是互为表里、互为因果的。他正是为了使词从“娱宾遣兴”的工具变为独立的文学样式，抒写自己的真情实感，追求最大的表达自由，才断然“以诗为词”进行多方面的改革：在题材内容上，跟诗一样，冲破“艳科”藩篱，达到“无意不可入，无事不可言”（《艺概》卷四）的境地；在手法风格上，跟诗一样，既有比兴含蓄，更擅直抒胸臆，以高远清雄的意境和豪健奔放的风格为主要艺术标准，对婉约词风也进行某些变革和发展；在形体声律上，不以应歌合乐为能事，而是追求词的诗律化，追求诵读的美听。这些原属“以诗为词”的主要内容也即是他所开创的革新词派的主要内容，却跟“豪放”一语牵合起来：既然作为创作个性的“豪放”与“以诗为词”是互为表里、互为因果的，晁补之、陆游、朱弁等人还用来解释过苏词不合乐律的原因，既然作为艺术风格的“豪放”又为苏轼所倾心，他还常与“诗词一家”的观点合在一起来论述，更由于清人两种“两分法”在实际内涵上的相同或相近，因此，所谓豪放词派和婉约词派实际上成了革新词派和传统词派的代名词。龙榆生先生说：“后人把它分作豪放、婉约两派，虽不十分恰当，但从大体上看，也是颇有道理的。这两派分流的重要关键，还是在歌唱方面的成分为多。”（《宋词发展的几个阶段》，见《词学研究论文集》）刘永济先生也说：“按词以婉约为正宗，其理由实因婉约派词家如美成、白石、玉田皆知音，其词皆协律，而词本宋之乐府，乐府诗皆应协律。正宗之说，根据在此。”（《词论》卷上《风会》）这两位词学前辈论豪放、婉约，都没有局限在张綖的风格分派之说内，而是从词的发展流变着眼，是很有见地的。

苏轼开创的革新词派以“豪放”命名，确有些名实不符。但只要了解它的历史来由和实际内容，且又约定俗成，今天仍可沿用。总之，豪放、婉约两派，不是严格意义上的文学流派，也不是对艺术风格的单纯分类，更不是对具体作家或作品的逐一鉴定，而是指宋词在内容题材、手法风格特别是形体声律方面的两大基本倾向，对传

统词风或维护或革新的两种不同趋势。认识这种倾向和趋势对于宋词的深入研究是有重要意义的。对"二分法"的一些驳难都是以风格分派为立论前提的,但"二分法"的涵义实不仅如此,这些驳难也就迎刃而解了。

二　苏词和协律

指责苏词不协音律,是传统词派极为普遍的论点,成为苏词评价中的突出问题之一。其实,苏词有两种"律":一种是乐谱式的词律,目的是付之歌喉,被之管弦,以求歌唱的谐婉动人;一种是平仄式的词律,主要不为歌唱,而是追求文字声韵的和谐,以求诵读的美听。

说苏词不协律,是指前者。但在宋人的言论中对其违律程度的估计却不一致。李清照说他"往往不协音律"(《词论》),陆游引"世言",谓"东坡不能歌,故所作乐府词多不协"(《老学庵笔记》卷五),其他泛称其词"不入腔"者屡见记载。然而,曾为苏轼僚属的赵令畤却言时人"或谓"苏词"于音律小不谐"(《侯鲭录》卷八),胡仔说他"间有不入腔处,非尽如此"(《苕溪渔隐丛话·后集》卷二十六),沈义父《乐府指迷》"豪放与叶律"条亦认为"不豪放处,未尝不叶律也"。由于词乐失传,宋词唱奏情况已莫明究竟,因此今天已不能准确判断上述两种估计孰是孰非。词的平仄或格式,原是为配合乐谱而形成的,我们虽不能从平仄声韵直接求得乐谱的宫商节拍,但还是能从中窥测大致的情形,舍此也无他途了。

就苏词与乐谱式词律的关系而言,大致有下列几种情形:

(一)对当时仍保留旧时歌法而且"声词相从"的流行词调和配合演奏的琴曲等,苏词守律颇严。《苕溪渔隐丛话·后集》卷三十九云:"唐初歌词多五七言诗,……今止存《瑞鹧鸪》、《小秦王》二阕。"可见《阳关曲》(即《小秦王》)在宋时仍为有谱之词。《梦溪笔谈》卷

五《乐律》云："古诗皆咏之，然后以声依咏以成曲，谓之协律"，因此歌词内容和曲调声情互相吻合；但到沈括时已大都不相一致，"今声词相从，唯里巷间歌谣及《阳关》、《捣练》之类，稍类旧俗"，说明只有《阳关曲》等少数词牌尚能配合曲调声情。李之仪《跋吴思道小词》云："唐人但以诗句而用和声抑扬以就之，若今之歌《阳关词》是也。"也说明此调为当时习唱。苏轼在密州时曾据古本《阳关》对"阳关三叠"的唱法作过专门的考证(《东坡题跋》卷二"记阳关第四声"条)。宋杨湜《古今词话》(《花草粹编》卷十一引)、元杨朝英《阳春白雪》所载《阳关三叠》词，其结构即与苏说相符(第一句不叠，馀三句叠)。正因为苏轼对此调熟稔，他所作《阳关曲》三首与王维原作《渭城曲》平仄四声严格相合：

王维《渭城曲》	去平平上入平平 渭城朝雨浥轻尘，	入上平平上入平 客舍青青柳色新。
苏轼《中秋作》	去平平上入平平 暮云收尽溢清寒，	平去平平上入平 银汉无声转玉盘。
苏轼《赠张继愿》	去平平上上平平 受降城下紫髯郎，	去上平平上去平 戏马台前古战场。
苏轼《答李公择》	去平平上入平平 济南春好雪初晴，	平去平平上入平 行到龙山马足轻。
王维《渭城曲》	去平去上入平上 劝君更尽一杯酒，	平入平平平去平 西出阳关无故人。
苏轼《中秋作》	上平上去入平上 此生此夜不长好，	平入平平平去平 明月明年何处看？
苏轼《赠张继愿》	去平入上入平上 恨君不取契丹首，	平入平平平去平 金甲牙旗归故乡。
苏轼《答李公择》	上平入去入平上 使君莫忘霅溪女，	平入平平平上平 还作阳关肠断声。

从上表可知：

(1)若以平仄论,仅第二句第一字有两字不合(银、行),其他全合。俞樾解释道,此字"似乎平仄不拘,然填词家每每以入声字作平声用,右丞用客字,正是入声,或客字宜读作平也。盖此调第一句、第三句以仄平起,第二句、第四句以平仄起,若客字读仄声,便不合律。东坡《答李公择》及《中秋月》两首,次句均以平仄起可证也。惟《赠张继愿》用戏字,则是去声,于律失谐,或坡公于此小疏,又《玉篇》戏字有忻义、虚奇二切,此字借作平声读,或亦无害也。"(《湖楼笔谈》卷六,见《第一楼丛书》九)则平仄全部相符了。

(2)若以四声论,苏词三首共八十四字,仅"银"、"戏"、"行"、"汉"、"到"、"战"、"此"、"使"、"此"、"不"十字不合,馀七十四字全合。其他有出入各字,因依阳上作去、入派三声规律可以相通。如浥(影母)、溢(以母)、雪(心母)三字皆清入转上,因与紫(上声)同,莫(明母)字次浊入转去,与更(去声)同,尽(从母)阳上作去,与夜(去声)、取(上声)、忘(去声)相通,断(定母)阳上作去,与故(去声)同。

(3)第一句第一字皆用去声,结尾两平中皆同夹一去声字,一在句首,一在句尾,是在"起调毕曲"的歌唱吃紧之处,故毫不假借。第二句第五字必用上声,第三句末三字必用"入平上",亦似非偶合,徐棨《词通·论律》曾指出苏轼此三词于王维原作"不独谨于句调,谨于平仄,抑且谨于四声"(《词学季刊》一卷三号),是正确的,总之,此乃苏词守律最严之著例。

苏轼著有《杂书琴事》、《杂书琴曲》多则(见《东坡题跋》卷六),其中不乏此中人语,他的两首琴曲《醉翁操》和《瑶池燕》也是深谙乐律之作。

先说《醉翁操》。据苏轼此词自序,滁州琅琊山"泉鸣空涧,若中音会",为欧阳修所激赏。后太常博士沈遵往游,"以琴写其声,曰《醉翁操》,节奏疏宕,而音指华畅,知琴者以为绝伦。然有其声而无其辞",只是一首器乐曲。欧阳修"虽为作歌,而与琴声不合",成为

琴界憾事。三十馀年后，沈遵琴友崔闲"恨此曲之无词，乃谱其声"，请苏轼补词。又据《渑水燕谈录》卷七，苏轼作此词时，"闲为弦其声，居士倚为词，顷刻而就，无所点窜"，"然后声词皆备，遂为琴中绝妙，好事者争传。"苏轼还写信给沈遵之子本觉法真禅师说："二水同器，有不相入；二琴同手，有不相应。沈君信手弹琴而与泉合，居士纵笔作词而与琴会，此必有真同者矣。"能够顷刻之间一字不改地写出与琴曲音乐"真同"的词，又为当时和后世争传不绝，既见出苏轼对音乐的一定造诣，又说明这首词与乐曲音律的融合无间。叶梦得在《避暑录话》卷下中说，他于大观末亦遇崔闲于泗州南山，崔闲"坐玻璃泉上"，配合"涓涓淙潺"的泉声作琴曲多首，要求叶为他配词，方法是"闲乃略用平侧四声分均(韵)为句以授余"，叶因对此道"了了略解"而未能当即应命。其实，叶幼时已向信州道士吴自然学过琴。由此可以推知苏轼此词必合矩矱，否则不会引起时人的惊叹和他本人的自许。今日诵读原词：

> 琅然。清圜。谁弹。响空山。无言。惟翁醉中知其天。月明风露娟娟。人未眠。……

短句多，韵位密，多用平韵，间有拗句，吟诵一过，琴音的清圆婉和，泉声的琤琮丁东，仿佛依稀可闻。郑文焯云："读此词，髯苏之深于律可知。"(《东坡乐府笺》卷二引)这首词的音乐效果是毋庸置疑的。

再说《瑶池燕》。《侯鲭录》卷三云："东坡云：琴曲有《瑶池燕》，其词不协，而声亦怨咽，变其词作闺怨寄陈季常云：此曲奇妙，勿妄与人。"按，《瑶池燕》即《越江吟》。《续湘山野录》云："世传琴曲宫声十小调，皆隋贺若弼所制，最为绝妙。"其五即《越江吟》。宋太宗极为爱赏，"命词臣各探调制词。时北门学士苏易简探得《越江吟》。"因其首句为"非烟非雾瑶池宴"，故又名《瑶池燕(同宴)》。今即以两苏之作对勘如下：

苏易简《越江吟》 苏　轼《瑶池燕》	非烟非雾瑶池宴。片片。碧桃冷落谁见。 飞花成阵。春心困。寸寸。别肠多少愁闷。
苏易简《越江吟》 苏　轼《瑶池燕》	黄金殿。虾须半卷。天香散。春云和、 无人问。偷啼自揾。残妆粉。抱瑶琴、
苏易简《越江吟》 苏　轼《瑶池燕》	孤竹清婉。入霄汉。红颜醉态烂漫。金舆转。 寻出新韵。玉纤趁。南风未解幽愠。低云鬓。
苏易简《越江吟》 苏　轼《瑶池燕》	霓旌影乱。箫声远。[4] 眉峰敛晕。娇和恨。

两词差别是：

(1)韵脚。东坡词首句于第四字多押一阵字韵。(但《苕溪渔隐丛话·前集》卷十六易简词首句作"非云非烟。瑶池宴。"烟字亦是韵脚。)其他只有两个韵脚声调不同：易简词之婉(上)、远(上)，东坡作韵(去)、恨(去)。散、转有上去两读，故与粉(上)、鬓(去)同声。其他韵脚声调全同。

(2)平仄四声。全词除韵脚外仅三个字四声不合：易简词之"落"(入)、"态"(去)、"烂"(去)，东坡作"少"(上)、"解"(上)、"幽"(平)。其他"冷"(上)可通"零"(平)(一本即作"零")，与"多"(平)同声。"春"(平)实为"奏"(去)之误，考《周礼·春官·大司乐》云："孤竹之管，云和之琴瑟，云门之舞，冬日至，于地上之圜丘奏之"，《历代诗余》卷十九即作"奏"，应从，故与"抱"(阳上作去)同声。"敛"有上去两读，故与"影"(上)同声。若以平仄论，全词竟只有一字不合("烂"与"幽")！苏轼谓易简原词"不协"，究其实仅止如此而已。这说明苏轼此词必严于守律，同时也使我们对于宋人的所谓"不协"有个具体的分寸感。

(二)部分苏词曾付之歌喉、被之管弦，其守律情形时严时松，颇多参差。根据苏轼词序及其他有关记载，今可考知曾被歌唱过的苏词大约有：《水调歌头》(昵昵儿女语)、《哨遍》(为米折腰)、《江城子》(梦中了了醉中醒)、《减字木兰花》(维熊佳梦)以及上述《阳关曲》等

三调五首，以上见词序；还有《江城子》（老夫聊发少年狂），见《与鲜于子骏》，《水调歌头》（明月几时有），见《铁围山丛谈》卷四，《满江红》（东武城南），见《岁时广记》卷十八引《古今词话》，《永遇乐》（明月如霜），见《独醒杂志》卷三，《南歌子》（师唱谁家曲），见《苕溪渔隐丛话·前集》卷五十七引《冷斋夜话》，《戚氏》（玉龟山），见李之仪跋，《蝶恋花》（花褪残红青杏小），见《琅环记》卷中引《林下词谈》，《玉楼春》（乌啼雀噪昏乔木），见《王直方诗话》，《鹊桥仙》（缑山仙子），见陆游《跋东坡七夕词后》，共十八首。如果再加上自度曲《皂罗特髻》、《翻香令》、《清华引》、《荷华媚》和其他"檃括"体《定风波》（与客携壶上翠微、好睡慵开莫厌迟），则共二十四首。其中有的守律颇严。如《戚氏》（玉龟山），此词长达二百十几字。分三段。万树《词律》卷二十曾以它与柳永同调"晚秋天"一阕比较云："'云璈'句（第三段第七句）七字叶韵，与前调（指柳词）'别来'句六字不叶异，其余俱同。人每谓坡公词不叶律，试观如此长篇，字字不苟，何常（尝）不协乎？"万树仅从平仄格式来衡量，"字字不苟"也嫌过誉。其实，平仄四声时有出入，叶韵方式亦有不同：柳词是平仄韵同部参错互叶，苏词大都用平声韵。但总的看来，确较严格，尤其像柳词的五个领格字，第一段"正"字，第三段"遇"、"念"、"渐"、"对"字，苏词一律遵依，同作去声。（仅"杳"字在句式上不属领格句，但字声仍为阳上作去）柳词第三段"当年少日"、"对闲窗畔"二句，皆上一下三句式，苏词作"献金鼎药"、"望长安路"，亦并遵依。毛晋本调下注引李之仪（端叔）跋云："东坡在中山（定州），宴席间，有歌《戚氏》调者，坐客言调美而词不典，以请于公。公方观《山海经》，即叙其事为题，使妓再歌之，随其声填写，歌竟篇就，才点定五六字而已。"⑤李之仪为苏轼知定州时僚佐，其言当可信。此词迳为应歌而作，且实有意与柳词争胜，故严于守律，因难逞才。今苏词有三处在相同位置上与柳词用字全同："当时"、"正"、"留连"，便见此中消息。陆游《老学庵笔记》卷九说苏轼对此词"最得意"，当包括妙合音律而言。

但有的守律颇疏。试以上述两首《江城子》为例。《江城子》上下两片各三十五字，格式相同。五代时仅只单片，至宋多依原曲重增一片，以不同的歌词重唱一遍。但以苏轼此两词四片对勘，结果是：

(1)“老夫聊发少年狂”一首，上下片四声不合者十一字，占三分之一，若以平仄不合者论，亦有二字；

(2)“梦中了了醉中醒”一首，上下片四声不合者十三字，平仄不合者四字；

(3)两首逐字对照，四声不合者二十三字，平仄不合者四字。

这个数字比起《阳关曲》三首的情况来，相差就很大了。两首词虽说可歌，但一则说“令东州壮士抵掌顿足而歌之，吹笛击鼓以为节”(《与鲜于子骏》)，与当时一般用琵琶伴奏者完全异趣；[6]一则自谓东坡之雪堂犹如陶潜之斜川，“乃作长短句，以《江城子》歌之”，系随兴所书，然后借用词调付之歌喉而已。要之，此两词皆非酒宴应酬或争胜逞才之作，而是“满心而发，肆口而成”，自然于音律有所不顾了。这是他守律时严时松的原因之一。

(三)苏轼的大部分词作没有歌唱的记载，其中多数可以大致推断并无应歌的创作目的，其守律情况总的来说比较松弛。今试以苏、柳词作比较。柳永号称知律，今存《乐章集》其词调与苏轼同者有二十调，其中除《卜算子》、《定风波》名同而调异(柳为慢词)、《瑞鹧鸪》格式大异外，以相同的十七调对勘，平仄四声互异之处颇为经见。例如《少年游》一阕，柳词有五十字、五十一字、五十二字三式，苏词两首皆五十一字，但句式有稍异处。以句式与柳词全同者比较，即柳之“层波潋滟远山横”与苏之“银塘朱槛麹尘波”，两词四声异者达二十字。再以柳五十字之“参差烟树灞陵桥”与苏之“去年相送”对照，不但柳词首七字句苏轼改为两个四言句，柳词结尾四、四、五句式苏改为七、三、三，而且四声异者达十八字，所占比例亦较大。尤如苏词结尾“恰似姮娥怜双燕”句，四平连用，于歌唱亦似有碍，且

又在“毕曲”乐调吃紧之处。他如《清平乐》柳之“繁华锦烂”与苏之“清淮浊汴”,《诉衷情》柳之“年渐晚”与苏之“花尽后”等,四声异者随处皆有,几无清楚条理可寻,不再缕述。句式出入的情况也较突出。如《八声甘州》柳词首句“对潇潇、暮雨洒江天 ”为领格句,“对”字去声,苏词作“有情风万里卷潮来”,未合;其结尾倒数第二句柳词“倚栏干处”,中两字连属,为特殊句法。如吴文英同调“渺空烟”之“上琴台去”、张炎“记玉关”之“有斜阳处”皆同,而苏词作“不应回首”,又未合。《醉蓬莱》柳词“渐亭皋叶下”全词共有五个五言句,皆用上一下四句式,苏词“笑劳生一梦”首,四句合,一句未合;过片柳词为四个四言句,苏词变为六、六、四句式。《鹧鸪天》柳词“吹破残烟入夜风”首第三、四句,例作对偶(晏几道等皆如此),苏词此调共两首,一首合(“翻空白鸟时时见,照水红蕖细细香”),一首不合(“夜来绮席亲曾见,撮得精神滴滴娇”)。谢章铤《赌棋山庄词话》卷四曾举苏轼的两首词云:“其句法连属处,按之律谱,率多参差”,其实,这种情况不限于少数词作。至于用韵方面,鲁国尧先生曾以苏轼第二十位宋代四川词人的作品进行细致而全面的分析比较,其结果也以苏轼“出格”为多,他是“合韵(指不同韵部的合用)项目最多者之一,达七项。合韵较之于本韵,有碍于歌唱则是肯定的。”(《宋代苏轼等四川词人用韵考》,见《语言学论丛》第八辑)

应该指出,上述四声、句式、用韵等出入之处并非全部都是对乐律的违碍。以柳词而言,其同一词牌即有多种格式,如《倾杯乐》即有九十四、九十五、一〇四、一〇六、一〇七、一〇八(两体)、一一六字等八体,《洞仙歌》有一一九、一二三、一二六字等三体,《轮台子》有一一四、一四一字两体,《少年游》有五十、五十一、五十二字等三体,其四声、句式、用韵也不全同,甚至差别很大。但他精于乐律,深知何处应守、何处可守可不守,掌握了词牌的灵活性。苏词就不完全如此。后来词谱作者往往把这些歧异看成可平可仄或又一体之类,从歌唱乐律角度看,是不对的。例如苏轼的《归朝欢》(我梦扁舟

浮震泽)与柳永同调之"别岸扁舟三两只",句式全同,所押十二个韵脚竟有五个字同(淅、白、客、色、隔),连柳词上下片两结首字皆用入声(只、玉),苏词亦遵依(觉、莫),但平仄四声仍有参差。郑文焯《手批东坡乐府》云:"此与柳词同一体,其平侧微异处,正是音律之清浊相和,匪若万红友(树)所注可平可仄之例也。"(转引自《东坡乐府笺》卷二)这一审察是十分精细的。请以近事喻之。传唱一时的岳飞《满江红》(怒发冲冠)歌曲 ,原来是杨荫浏先生在二十年代利用无名氏为萨都剌《满江红》(六代豪华)所谱写的曲调,配上岳飞词而成的。两词若衡以通常词谱,都是合律的;但在歌唱岳词时,不仅原曲谱未能充分表达岳词激昂慷慨的情绪,而且在字调配合曲谱音符上颇多牴牾。杨先生指出如"怒发"、"栏处"、"望眼"、"仰天"、"里路"、"胡虏"、待从"等处,在歌唱时发生了"倒字"(四声不合)的不良效果,这是由于违反了"以低音配上声字,以高音配去声字"的原则。(《我和〈满江红〉》,见《人民音乐》一九八二年十期)而一般词谱仅分平仄,且在"怒"、"栏"、"望"、"仰"、"里"、"待从"等处皆注可平可仄。这说明歌唱确要区分上、去,平仄也不是随便可以通用的。今日宋词乐谱已亡,苏词与柳词等的歧异处,笼统地说是可平可仄或又一体之类显然不符歌唱的实际情形,但我们又无法确指哪些违例哪些不违例。从比勘的绝对数字来看,我们只能推测苏轼的这第三类词,比起《阳关曲》等五首词来,比起曾经配乐歌唱的词来,违律较多、较普遍,而这类词正占苏词的大多数。夏承焘先生说:"苏辛但工文字,不顾拗尽天下嗓子",即概指苏词的一般情况。

苏轼对乐律虽非精诣但亦粗通。其《与子明兄》云:"记得应举时,见兄能讴歌甚妙。弟虽不会,然常令人唱,为何(作)词。近作得《归去来引》一首,寄呈请歌之。"则在嘉祐应举时尚不谙讴歌,但后常研习。吕居仁《轩渠录》记载苏轼有"歌舞妓数人",常饮客侑歌。苏轼知密州时,刘攽曾听到苏词数阕,作诗赠之云:"千里相思无见期,喜闻乐府短长诗。灵均此秘未曾睹,郢客探高空自知(原误作

欺)。不怪少年为狡狯,定应师法授微辞。吴娃齐女声如玉,遥想明眸颦黛时。"(《见苏子瞻所作小诗因寄》)借屈原"未睹此秘"(《南史·陆厥传》引沈约论声韵有"自灵均以来,此秘未睹"语)及宋玉曲高和寡之说来赞美苏词,戏谓苏轼当有师法授受,独得乐理之秘,与当时轻浮少年以歌词为戏不同。苏轼晚年常自歌咏,亦屡见记载。这都说明他对音乐的爱好和熟悉。上述《阳关曲》等五首的实例更是明证。

苏轼粗通乐律而其大部分词作又多违律,说明什么呢?这正是对词的一种新的创作意识的形成——主文不主声。就是说,苏轼主要不是以应歌为填词目的,而是把词作为与诗一样的独立抒情艺术手段,不愿思想感情的表达因迁就乐律而受到损害,不愿自由奔放的创作个性受到拘束,表现了词与音乐初步分离的倾向。苏轼最有名的《念奴娇》(大江东去),其句式就有四句与常格不同(浪淘尽、小乔初嫁了、羽扇纶巾、故国神游),所押入声韵也是物、锡、薛、月诸部混而用之,就是因直抒胸臆而不拘乐律的突出例子。这一创作意识并不仅是苏轼一人如此。《碧鸡漫志》卷二云:"王荆公长短句,不多合绳墨处,自雍容奇特。""雍容奇特"往往是"不多合绳墨处",与沈义父评苏词"不豪放处,未尝不叶律",正反角度不同,含意完全一样,都反映出反传统的新的创作意识。只不过王安石毕竟彼众我寡,未能独立门户,而苏轼以倾荡磊落之才驰骋词笔,恣意抒写,突破倚声协律的常规,才开一代新风气。

钟嵘《诗品序》提出,"韵入歌唱,此重音韵之义也",这是讲歌唱之律;但梁时的诗歌"既不被管弦,亦何取于声律耶?""但令清浊通流,口吻调利,斯为足矣",这是讲"讽读"之律。苏词算不上歌唱之律的典范,但他对讽读的音乐性却是潜心追求的。这完全适应苏轼当时词坛所面临的词与音乐初步分离的情势。

诵读但求平仄,不讲四声,这是从沈约"永明体"到唐代律诗形成的一条经验教训。宋词在与音乐初步分离的情势下,其格律亦趋于诗律化,即以两平两仄交替迭用的重复平仄律为基础;但又充分

发挥其句式上的长短互节、奇偶相生，韵位的疏密变化、韵部通用以及平仄字声在联、节、篇的多种变化，而形成另一种声情相称、谐婉美听的音律。所以，它是诗律化而不是被律诗所同化。苏轼对此作出了自己的贡献。

仍以《江城子》为例。前面从歌唱乐律的角度，我们已推测它可能违律较多；但就平仄式词律而言，则又十分谨严。苏词此调共九首，每首十八句，全是律句，每句平仄亦全同（个别字在一三五处小有出入），以构成全词和谐的一面；但律句之间，多不符粘对规律，如上下片前面的两个三言句，皆作“仄平平，仄平平”的重复句，又构成拗怒的一面；而上下片后面的两个三言句，又皆作“平仄仄，仄平平”，且处于结句地位，这又使全词在拗怒中显出和谐的统一基调。九首平仄一律，见其守律不苟。

如果说，《江城子》的格律多依前人成例，那么，他的两首《洞仙歌》则证明他对音律的匠心独运。《洞仙歌》一调，首见于唐《教坊记》，柳永《乐章集》兼入中吕、仙吕、般涉三调，句式不一，字数也有一二一、一二三、一二六字不等。苏轼两词“冰肌玉骨”为八十三字，“江南腊尽”为八十四字，除下片第四句一为五言句、一为六言句外，其他句式及平仄基本相同，极少例外。两词一咏花蕊夫人，一咏柳树，极尽缠绵悱恻之能事，其音节舒展回环，声情融为一体，全词亦以律句为主，仅上片安排两个拗句。韵脚全用去声，去声激厉劲远，转折跌宕，收到浏亮而又含蓄之效。尤如两词结句：“但屈指西风几时来，又不道流年，暗中偷换”和“又莫是东风逐君来，便吹散眉间，一点春皱”，都由两个领格句一气联缀而成，领字（但、又、又、便）皆用去声，所领之句一为七言，一为两个四言，又富变化，把时不我待的感慨或东风催春的期望表达得深曲和深沉。

苏词的平仄有的与通行格式不同，他对音节的推敲正可从这类不同处寻味。如《满江红》下片第五句，一般作“仄平平仄仄”（如岳飞《满江红》的“驾长车踏破”），苏轼五首此句为“空洲对鹦鹉”、“文

君婿知否"、"相将泛曲水"、"相看恍如昨"、"何辞更一醉",都改作"平平仄平仄"("曲"、"一",入作阴平,"看"有平去两读),这就不是偶然的了。他大概有意打破两平两仄相间的复式平仄律,而变为一平一仄相间的单式平仄律。例如他的《念奴娇》(大江东去),全词大都为律句,仅三个拗句,而此三个拗句都符合单式平仄律:一为过片句"遥想公瑾当年"作"平仄平仄平平",二为上下片结句"一时多少豪杰","一樽还酹江月",皆作"仄平平仄平仄",都有一平一仄更迭,对全词悲壮勃郁情怀的表达,助益甚大。又如《雨中花慢》一调,苏轼有三首(今岁花时深院、邃院重帘何处、嫩脸羞蛾),其前片结句各为"有国艳带酒,天香染袂,为我留连","空怅望处,一株红杏,斜倚低墙","又岂料正好,三春桃李,一夜风霜",皆第一句作拗句(仅一个平声字),二、三两句却为律联,先拗后谐。而一般格式却先谐后拗:第一句作律句,二、三两句律句失对,为重叠句,如柳永"坠髻慵梳"之"把芳容陡顿,恁地轻孤,争忍心安",张孝祥"一叶凌波"之"恨微颦不语,少进还收,伫立超遥",皆取"仄平平仄仄,仄仄平平,仄仄平平"格式。苏词的这些变化,都为了造成别一种吟诵腔吻。从数首变化相同来看,他不是率意为之的。

以上数例可以说明苏轼对诵读的音乐性的重视。因此他的词一般读来朗朗上口,而无棘喉涩舌之弊,偶有拗折处,适足以表示盘旋吞吐、勃郁不平的胸襟。后世的许多词谱作者往往以苏词作为词牌的实例。如万树《词律》取苏词者有正体十三调,又一体七调,共二十调。他的词在平仄式词律中具有相当重要的示范作用。

三 从词乐分离的客观趋势看苏词的革新意义

苏词产生以后一直受到"变体"、"别格","非本色"等严重指责。有趣的是,一些辩护者也往往从尊体的角度来肯定苏词。南宋初年王灼的《碧鸡漫志》是第一部词学专著,最早对苏词的革新意义给以

崇高而正确的评价："东坡先生非心醉于音律者，偶尔作歌，指出向上一路，新天下耳目，弄笔者始知自振。"(卷二)但此书的主旨是揭櫫"合乐而歌"的标准追溯词的远祖，借以抬高词的地位，所谓"古歌变为古乐府，古乐府变为今曲子，其本一也"(卷一)，这使他对苏轼的突破音律采取事实上承认口头上否认的矛盾态度：既然苏轼"非心醉于音律"，无异承认了于律有舛，但又指斥"今少年妄谓东坡移诗律作长短句"，其实，何"妄"之有？清代刘熙载则从内容、风格上立论："太白《忆秦娥》，声情悲壮，晚唐、五代，惟趋婉丽，至东坡始能复古。后世论词者，或转以东坡为变调，不知晚唐、五代乃变调也。"(《艺概》卷四)其言辩而有据，把"变调"的帽子扔给了对方。但囿于"正变"之争并不能说明问题的实质。苏词的革新意义在于它代表着词史发展中的两个趋势：诗词合流(不是同化)的趋势和词乐分离的趋势。这两个趋势是统一的：不仅死守乐律不能充实内容、提高意境和风格，内容的革新和扩大必然导致体制的变革，而且后者是前者的重要标志，使词脱离音乐的附庸地位而变成一种律化的句数固定的长短句诗，一种新型的格律诗。不少论者却认为，"词一经和乐脱离了关系，也就加速它的僵化和死亡(孙正刚《词学新探》)，或认为词的题材扩大便"失去了抒情的价值"，"苏轼出而开豪放一派，词也就衰了"(刘尧民《词与音乐》)，似可商榷。

歌唱是一种复合艺术，包括音乐因素和文学因素。音乐和文学原本都是独立的艺术，两者结合得好，音乐可以借歌词而使其所表现的思想感情明确化，歌词则由乐调的渲染而获得更丰富的情韵和意境。《古今乐录》云："诗叙事，声成文，必使志尽于诗，音尽于曲。"但这样高度融为一体的天衣无缝之作，一般很难达到，甚至是不可能的。托尔斯泰《艺术论》在论及歌剧时说："为了使一个艺术领域中的作品和另一个艺术领域中的作品相符合，就必须有下述的不可能的事发生：既要使两个属于不同的艺术领域的作品显得非常有特色，和过去存在的任何东西都不相似，同时又要使它们符合，而且彼

此非常相似。"他甚至断言，如果音乐作品和文学作品能相符合，"那么其中之一是艺术作品，另一个便是赝造品，或者两者都是赝造品""。此论或许有偏，但他从歌唱艺术声辞相得的极诣要求出发，深刻地揭露了两种因素的内在矛盾。

由辞配乐还是依乐作辞就是一个突出的矛盾，实质上是何者为主的问题。我国的早期文献大都记载先有诗后才合乐制曲。如《尚书·尧典》云："诗言志，歌永言，声依永，律和声。"但在实际创作中，两种方式并行发展。沈约《宋书·乐志一》云："凡此诸曲（按，指吴歌杂曲），始皆徒哥（歌），既而被之弦管。又有因弦管金石，造哥以被之"，即是两种配合乐器伴奏的不同方式。元稹《乐府古题序》把《诗经》、《楚辞》之后的韵文合乐的情况分为两大类："操"以下八体"皆由乐以定词，非选词以配乐"，即先乐后辞，为乐造文；"诗"以下九体，"皆属事而作，虽题号不同，而悉谓之为诗可也。后之审乐者，往往采取其词，度为歌曲。盖选词以配乐，非由乐以定词也"，即先辞后乐，为文造乐。前一方式"因声以度词，审调以节唱。句度短长之数，声韵平上之差，莫不由之准度"，这样，歌词的写作往往为了迁就曲谱而影响其思想感情的自由抒发；后一方式，率意为辞而后协律配曲，则又影响乐曲旋律的自由演进。所以诗歌和音乐理应"合则两美"以发挥更大的艺术作用，但却不免"合则两伤"，影响各自特性的发挥。

词的创作，除初创词牌及自度曲外，绝大多数是属前种方式，即按谱填词，这比之后种方式更扩大了诗歌和音乐的矛盾。填词必以曲拍为准，一个词牌篇有定句，句有定字，字有定声，不仅讲平仄，而且讲四声阴阳，限制过严，束缚手脚，降及南宋的部分词家，更是其法益密，其境益苦了。填词又必须顾及曲调的音乐形象和情调，但如前所述，沈括曾指出北宋时大多数词已是声辞相违，甚至"哀声而歌乐词，乐声而歌怨词"，龃龉抵触，格格不入（《梦溪笔谈》卷五《乐律》），即使声和辞在全首基本相合，但要达到每字每句情调一致还

是十分困难的。词牌的曲调又不是一成不变的,而一般作者只能按固定腔式填词,则又跟不上曲调的实际变化。最后,歌唱艺术的重心又不能不在音乐方面,花间宴筵,尊前侑酒,人们追求的是歌喉的动听,管弦的美妙,而忽略文辞的文野高下。沈括说:"后之为乐者,文备而实不足。乐师之志,主于中节奏、谐声律而已"(同上),说明北宋"乐师"但求节奏准确、音律和谐,不重歌唱内容。迄至南宋,郑樵又提出:"诗在于声,不在于义。犹今都邑有新声,巷陌竞歌之,岂为其辞义之美哉,直为其声新耳。"(《正声序论》,见《通志》卷四十九《乐略第一》)把歌词置于歌唱的无足轻重的地位,自然阻碍词在文学方面的发展。

从北宋开始,不少人在"复古"的口号下对这一方式提出责难。王安石说:"古之歌者,皆先有词,后有声,故曰:'诗言志,歌永言,声依永,律和声'。如今先撰腔子,后填词,却是'永依声'也。"(《侯鲭录》卷七)王灼虽然承认古乐府"当时或由乐定词,或选词配乐,初无常法",但"古法"却是先词后谱:"古人初不定声律,因所感发为歌,而声律从之。""今先定音节,乃制调从之,倒置甚矣。"(《碧鸡漫志》卷一)到了北宋末年,这种"倒置"的创作方式波及"雅乐",也引起人们的不满。《宋史·乐志五》记绍兴四年"国子丞王普言:按《书·舜典》,命夔曰:'诗言志,歌永言,声依永,律和声。'盖古者既作诗,从而歌之,然后以声律协和而成曲。自历代至于本朝,雅乐皆先制乐章而后成谱。崇宁以后,乃先制谱,后命词,于是词律不相谐协,且与俗乐无异。""崇宁以后",指宋徽宗崇宁间设立大晟府以后;所谓"俗乐"即指词。朱熹《答陈体仁》亦云:"诗之作本为言志而已。方其诗也,未有歌也,及其歌也,未有乐也。以声依永,以律和声,则乐乃为诗而作,非诗为乐而作也。"他更进一步说:"故愚意窃以为诗出乎志者也,乐出乎诗者也。然则志者诗之本,而乐者其末也。末虽亡不害本之存。"(《朱文公文集》卷三十七)与郑樵之说截然相反,这不啻声言词脱离音乐而独立的合理性。

苏轼对歌唱艺术中文学和音乐因素的矛盾有过实际的体会。在《醉翁操·引》中，他于称赞沈遵所作《醉翁操》器乐曲为"绝伦"后说："然有其声而无其辞，翁(欧阳修)虽为作歌，而与琴声不合；又依楚词作《醉翁引》，好事者亦倚其辞以制曲，虽粗合韵度，而琴声为词所绳约，非天成也。"这里指出先谱后词使歌词"与琴声不合"，先词后谱则又使琴声未臻于"天成"。他填写的新词才达到"真同"，即声辞融合的极致。但这样成功的合作实在是可遇而不可求的了。就词的创作而论，既然合则难求兼美，不如离则各不相妨，歌唱艺术以后将由元曲代兴了。

宋词从合乐到不合乐已成为实际的发展趋势。文人词日益多不可歌，或不以可歌为创作目的。杨缵《作词五要》的第三要说："第三要填词按谱。自古作词，能依句者已少，依谱用字者百无一二。词若歌韵不协，奚取焉！"张炎《词源序》提到"旧有刊本《六十家词》，可歌可诵者，指不多屈。"《词源》"音谱"条还提到填词不能"只依旧本之不可歌者一字填一字"，即是旧本中多有不可歌之词。他还感叹当时"赏音者"之少："余谓有善歌而无善听，虽抑扬高下，声字相宜，倾耳者指不多屈。"(《意难忘·序》)音乐的耳朵是由音乐培养而成的，"倾耳者指不多屈"正是"可歌可诵者指不多屈"的结果。沈义父《乐府指迷》云："前辈好词甚多，往往不协律腔，所以无人唱"，都是有力的说明。

原因之一是依谱填词，协律太难。张炎说："词之作必须合律，然律非易学，得之指授方可。"还说："今词人才说音律，便以为难，正合前说，所以望望然而去之。"(《词源》"杂论"条)沈义父也指出，"词之作难于诗"即在于"音律欲其协"之不易。朱熹早已说过，"今之士大夫，问以五音十二律，无能晓者。"(《朱子语类》卷九十二《乐类》)一般词人缅律病吕，势所必然。两宋号称知律的词家，不过柳永、周邦彦、姜夔、吴文英、杨缵以及张枢、张炎父子数人而已，他们的作品也难做到严丝合缝。方成培《香研居词麈》卷三"李清照论词"条云：

"余尝取柳永《乐章集》按之,其用韵与段(安节)说合者半,不合者半,乃知宋词协韵,比唐人较宽","大抵宋词工者,惟取韵之抑扬高下与律协者押之,而不拘于四声。"周邦彦身为大晟府提举官,他的词传唱颇广,但张炎犹谓其"而于音谱且间有未谐,可见其难矣!"(《词源序》)谢章铤《赌棋山庄词话》卷四谓姜夔于音律"时有出入","细校之不止一二数也"。

其实,宋人对于字调的四声阴阳和音律的七音关系的认识,还处于摸索的幼稚阶段,并没有找出明确的对应相配的规律,协律与否必须按之管弦始能判断。张炎记他父亲张枢关于修改"琐窗深"的有名例子,即由"深"而"幽"而"明"(见《词源》下卷),据后世不少学者解释,这是因"深"字前面的"窗"字是阴平,应配阳平的"明"字,而"深""幽"皆为阴平,故不协。如果张枢知此规律,就不必一改再改,迳直找个阳声字即可。周密《志雅堂杂钞》卷七云:"余向游紫霞翁(杨缵)门。翁精于琴,善音律。有画鱼周大夫者善歌,间令写谱参订,虽一字之误,必随证其非。余尝叩之云:'五凡上尺,有何义理,而能暗诵如流?且既未按管,安知其误?'翁笑曰:'君特未究此事耳,其间义理,更有甚于文章。不然,安能记之!'"也谓"既未按管,安知其误";杨缵虽精于此道,比时人高出一头,但也语焉不详。于是词人因求协律而殚精竭虑的记载不绝于书。姜夔的《庆宫春》"盖过旬涂稿乃定"(《庆宫春·序》),他要作一阕平韵《满江红》,"久不能成",后于偶然机缘才得作成。(《满江红·序》)周密咏西湖十景的《木兰花慢》是"冥搜六日而词成",但杨缵仍指出于律未谐,"遂相与订正,阅数月而后定。"(《木兰花慢·序》)从这些行家里手的身上不也可窥见词与音乐分离的必然趋势吗?事实上,像张炎的词,从词序和题材内容看,似也大都非为应歌,如不少题书画卷册之作,如"以词写之,"作此解以写我忧,"久欲述之","述此调"乃至"不能倚声而歌也"等语,都是明证。

原因之二是词的乐谱日渐亡失,或虽有乐谱却不在文人中流

传。唐五代的有些乐谱在北宋前期就已失传。苏轼《浣溪沙》(西塞山边白鹭飞)序云:"玄真子(张志和)《渔父》词极清丽,恨其曲度不传,故加数语,令以《浣溪沙》歌之。"因《渔父》是七七三三七句式,与《浣溪沙》六句七言句大致相合。后黄庭坚《鹧鸪天》(西塞山边白鹭飞)序云:"表弟李如篪云:'玄真子渔父语,以《鹧鸪天》歌之,极入律,但少数句耳。'因以玄真子遗事足之……"因《鹧鸪天》除七句七言句外,还有两个三言句,与张志和原词句式更合,故谓"极入律",但都说明原谱已失。李之仪《跋小重山词》云:"右六诗,托长短句寄《小重山》,是谱不传久矣。"则《小重山》谱亦已不传。因此,姜、吴一派重律的词人得一乐谱,往往郑重叮咛,极为珍视。如姜夔从"乐工故书中得商调《霓裳曲》十八阕,皆虚谱无辞。……予不暇尽作,作《中序》一阕传于世。"(《霓裳中序第一》序)周密《解语花》序:"羽调《解语花》,音韵婉丽,有谱而亡其辞",他因"倚声成句"。他们都有配词以传谱的用意,反证此类乐谱在他们心目中已是遗韵绝响。不仅古谱时有亡佚,即同时人所作亦常失传。秦观《醉乡春》(唤起一声人悄)一阕,"东坡爱其句,恨不得其腔。"(《苕溪渔隐丛话·前集》卷五十引《冷斋夜话》)吴文英有自度曲《西子妆慢》,张炎喜而填之,但"旧谱零落,不能倚声而歌"(《西子妆慢》序),只好成为一首脱离音乐的文学词。乐谱的极易亡佚说明它不被一般词人所普遍重视,正是大多数文人词已从音乐为主发展到文学为主的反映。

与文人词大都不可歌的情况相反,当时传唱者多为市井率俗俚词。张炎云:"昔人咏节序,不惟不多,付之歌喉者,类是率俗,不过为应时纳祜之声耳",并举例说在清明、端午、七夕时常歌柳永等俚词,而周邦彦、史达祖等"措辞精粹"之作反而"绝无歌者"。(《词源》卷下《节序》)沈义父更云:"秦楼楚馆所歌之词,多是教坊乐工及市井做赚人所作,只缘音律不差,故多唱之。求其下语用字,全不可读。"(《乐府指迷》"可歌之词"条)陶宗仪《南村辍耕录》卷二十七"燕南芝庵先生唱论"条更把"子弟不唱作家歌"作为"凡唱所忌"的第一

忌(又见元杨朝英《阳春白雪》)。“作家歌”即《避暑录话》卷三称秦观词“语工而入律,知乐者谓之作家歌”,也就是欧阳炯《花间集序》所说的“诗客曲子词”。沈曾植《全拙庵温故录》谓芝庵“盖金、宋间人”,则更在张、沈之前。文人词之多不传唱,来由已久。

这里还需一提的是南宋一部乐谱总集《乐府混成集》。(其他见于记载的宋代词谱还有《宴乐新书》、《行在谱》,今俱失)周密《齐东野语》卷十“混成集”条云:“《混成集》,修内司所刊本,巨帙百余,古今歌词之谱,靡不备具。”此书钱大昕《元史新编艺文志》“词曲类”谓有“一百五册”。明万历间张萱等编《内阁藏书目录》卷五“乐府混成集”条亦存一百五册,谓“莫详编辑姓氏,皆词曲也。内有腔、板谱,分五音十二律类次之。原一百二十七册,今阙二十二册”。明王骥德《曲律》卷四云:“予在都门日,一友人携文渊阁所藏刻本《乐府大全》又名《乐府浑成》一本见示,盖宋元时词谱(原注:即宋词,非曲谱)。”此书今亦失。修内司原是负责宫城、太庙修缮之事的机构,绍兴三十一年废教坊司后,它又掌管乐工,“每遇大宴,则拨差临安府衙前乐人等充应,属修内司教乐所掌管”。(《都城纪胜》“瓦舍众伎”条)此书卷帙浩繁,当时仅在乐工中流传,词人很少接触。周密说到此书有“《霓裳》一曲共三十六段”,又有《杏花天》,此“二曲皆今人所罕知云”。而姜夔从“乐工故书中”所得《霓裳曲》却为十八阕(《霓裳中序第一》序),好乐如姜夔,此书亦未寓目。其次,王骥德云:“林钟商一调中,所载词至二百余阕,皆生平所未见。”既云“生平所未见”,则知调皆僻腔,词非文人雅词。他又谓“所列凡目,亦世所不传。所画谱绝与今乐家不同。有《卜算子》、《浪淘沙》、《鹊桥仙》、《摸鱼儿》、《西江月》等,皆长调,又与诗余不同”。而其所称“佳句”,则举“酒入愁肠,谁信道都做泪珠儿滴。又怎知道恁地相忆,再相逢,瘦了才信得”,其辞俚俗浅显,可见一斑。诚如蔡嵩云先生所说:“两宋词家虽多,其协律之作,实如凤毛麟角,今世所传雅词,在当时多不能唱,可唱者,反为当时盛行、后世不传之俚词。词之音律与辞章分

离，盖自宋代已然矣。”(《乐府指迷笺释·引言》)从《乐府混成集》也可反映这种“文士不重律，乐工不重文”的情况，看出宋词向元曲过渡的轨迹。

总之，苏轼所开创的豪放词派即革新词派适应了宋词发展的客观趋势，改变了词附属于音乐的地位，打破了词与诗的森严壁垒，使词作为独立的文学样式得以继续发展，才造成宋词繁荣发达、多姿多态的局面。平心而论，比之唐代律诗，苏轼对词体的革新精神和成果，还没有得到充分的发扬和利用，宋词在形式体制上的长处还大有可以用武之地。我们今天建立新的格律诗必须借鉴古典诗歌的艺术经验，苏轼的豪放词派比之律诗乃至周、姜一派词，似可提供更多的东西。

(原载《中华文史论丛》1984年第2辑)

注释：

① 此词亦载东坡词中。《全宋词》据《山谷题跋》卷九等定为陈慥所作，是。

② 但赵令畤《侯鲭录》卷八谓是黄庭坚语：“鲁直云：东坡居士曲(一作词)，世所见者数百首，或谓于音律小不谐。居士词横放杰出，自是曲子缚不住者。”

③ 《诗余图谱》之明刻通行者为汲古阁《词苑英华》本，却无《凡例》及按语。此据北京图书馆所藏《诗余图谱》明刊本及上海图书馆所藏万历二十九年游元泾校刊的《增正诗余图谱》本。

④ 苏易简词，《续湘山野录》、《苕溪渔隐丛话·前集》卷十六引《冷斋夜话》所载文字不同，《钦定词谱》卷九录此词“从《花草粹编》订定”，今从之。(又参见《词律》卷五杜文澜等校注)苏轼词据《全宋词》本，但“来”、“鬓”两字据别本改为“未”、“鬓”。

⑤ 李之仪《姑溪居士文集》卷三十八《跋〈戚氏〉》记此事，文字有异。其中还说：“一日歌者辄于(东坡)老人之侧，作《戚氏》，意将索老人之才于仓卒，以验天下之所向慕者，老人笑而颔之。”

⑥ 宋翔凤《乐府余论》：“北宋所作，多付筝琶，故啴缓繁促而易流。”姚华《与邵伯絅论词书》：“五代北宋歌者皆用弦索，以琵琶为主器。”(《词学季刊》二卷一号)

敦煌曲在词学研究上之价值

林玫仪

自敦煌写卷发现以来，由于提供大量早期之曲词资料，吾人于词学上之诸多问题，类能探赜求原；若干分歧之观念，亦可得以厘清。本文乃总结笔者近年来之研究成果，对敦煌曲在词学研究上所能提供之新观念作全面之检讨。全文分为六节，分别就词之起源时代、词题及衬字之有无、词调之流变及词与歌舞之关系等方面加以阐述，其中第一、三、五节乃就前时之研究成果重加补订，由于已有单篇论文发表，故本文仅撮其大要。第二节"对考订词调流变轨迹之贡献"、第四节"对检讨词题起源时代之贡献"、第六节"对研究词与歌舞关系之贡献"则为近日所续撰者。其中疏漏之处，在所难免，博雅君子，幸垂教之。

一、对判定词之起源时代之贡献

敦煌曲对文学史最大之贡献，应在于了解词体成立之时代。词究竟起于何时，千古以来聚讼纷纭，有主张早至六朝者，也有主张晚至晚唐者，前者如王灼《碧鸡漫志》(卷一)云：

> 盖隋以来，今之所谓曲子者渐兴，至唐稍盛，今则繁声淫

> 奏，殆不可数。

又杨慎《词品》自序云：

> 诗词同工而异曲，共源而分派。在六朝若陶宏景之《寒夜怨》，梁武帝之《江南弄》，陆琼之《饮酒乐》，隋炀帝之《望江南》，填词之体已具矣。

后者如陆游《花间集跋》云：

> ……故历唐季五代，诗愈卑而倚声辄简古可爱。盖天宝以后，诗人常恨文不追，大中以后，诗衰而倚声作。

亦有采取折中看法，认为词萌芽于中唐，而成熟于晚唐五代者，如胡仔《苕溪渔隐丛话》(后集卷三十九)云：

> 唐初歌辞，多是五言诗，或七言诗，初无长短句。自中叶以后至五代，渐变成长短句，及本朝则尽为此体。

此种说法极为风行，近代学者亦多半接受此一观念，如胡适先生《词的起原》、龙沐勋先生《中国韵文史》、郑振铎先生《词的启源》、刘大杰先生《中国文学发展史》等皆是。其所持理由，乃现今流传下来之可靠长短句资料，首推中唐人白居易、刘禹锡、韦应物等之作品，而词大量著录，则首见于五代之《花间集》。至于李白之《菩萨蛮》，则以其为后人伪托，不予采信。

由于敦煌石室之发现，大批有关唐词之直接资料重现人世，此说遂得以修正。笔者十余年前所撰“由敦煌曲看词的起原”一文[①]，即曾从三方面申论此说之不当，兹更为补订如下：

一、崔令钦之《教坊记》一书，向被视为《青楼》、《北里》之流，千载以来，备受冷落，得敦煌曲之印证，始知其所记者率有所据。崔氏之生平，《四库提要》谓“修《唐书》时，其始末已无考”，然据王国维先生《唐写本春秋后语背记跋》云：

> 《唐书宰相世系表》有国子司业崔令钦，乃隋恒农太守宣度之五世孙，唐高祖至玄宗五世，宣度与高祖同时，则其五世孙令钦当在玄、肃二宗之世，其书记事讫于开元，亦足略推其时代。[②]

又《唐写本云谣集杂曲子跋》略同。任二北先生则据《全唐文》卷三九六所载，考定崔氏乃于开元中始官左金吾、仓曹参军；天宝中，迁著作佐郎，转礼部员外郎；肃宗时始改仓部郎中，然后入蜀，刺万州，游绵州；国子司业乃其最后之职。另据《教坊记》自序云：“开元中，余为左金吾……今中原有事，漂寓江表，追思旧游，不可复得；粗有所识，即复疏之，作《教坊记》。”亦可证知其为玄宗时人。然文中又称‘玄宗’，则此书之著成，当在安史之乱后不久，玄宗方卒之时，约当西元762年左右。此外，陈直先生《古籍述闻》更云：

> 按：唐郎官石柱记题名，仓部郎中，有崔令钦题名，在张巡、姚沛之下，丘为之上，则为玄宗时人无疑，与本书中多记开元中猥杂之事正相吻合。近人任半塘著《教坊记笺订》，亦遗漏此条，仅知令钦官礼部员外郎云云。[③]

诸说皆不可易。崔氏之时代既已肯定，则此书所记自为盛唐时乐坛实录。观乎书中列曲名二七八，大曲名四十六；又于其记事中别见曲名六，大曲名十三，共计三四三调。则其时词调已极其发达，不遑待中唐始萌芽矣。

二、自背景言，唐代立国二百余年，兵制凡三变：其始行府兵制，

其后废而为彍骑,又再废而为方镇之兵。府兵制乃是兵农合一之制度,成丁而入,六十而免[4],而当兵所需之衣食则需自备。《新唐书兵志》述其制云:

> 凡府三等,兵千二百人为上,千人为中,八百人为下。府置折冲都尉一人,左右果毅都尉各一人,长史、兵曹、别将各一人,校尉六人。士以三百人为团,团有校尉;五十人为队,队有正;十人为火,火有长。火备六驮马。……人具弓一、矢三十,胡禄、横刀、砺石、大觿、毡帽、毡装、行縢皆一,麦饭九斗,米二斗,皆自备。并其介胄戎具藏于库,有所征行,则视其出入而给之。

谷霁光先生《府兵制度考释》一书释之云:

> 上述物资包括队与火自备部分和个人自备部分。其范围几乎包括全部军资用具,只是重兵器和战马不在其内。关于队、火所备马匹和布幕之类,多属军需用品,一般生活用品尚不在内,……府兵个人自备的资财主要是随身七事及粮食。《通典》卷一四九"兵典·杂教令"条引《李卫公兵法》称:"诸兵士随军被袋上,具注衣服物数并衣资弓箭鞍辔器杖,并令具题本军营州县府卫及己姓名,仍令营官视检押署,营司抄取一本,立为文案。"七事应指服、被、资、物、弓箭、鞍辔、器杖等七件事物。[5]

府兵除担任宿卫外,尚须负担征防之任务,与地方兵或边防兵共同负责边疆或内地之防戍。上番宿卫虽有定期,但亦常被"简留直卫";而征战之时间尤难控制,往往超过番期,武后以后,长征不归已成常事。[6]由于国家不负担士兵之衣食,故每当秋凉,就一片砧杵之声,家家缝制寒衣,送至前线。有唐二百余年中,只有实行府兵制时方有此种现象[7]。至开元六年,朝廷开始废除府兵,兵府缺额不再补

充;开元十年从张说建议,募兵十三万为"长从宿卫",次年更号"彍骑",正式取代府兵制。天宝以后,兵府已无兵可交,送征衣之时代亦随之过去。《通鉴》二一五(《唐纪》三十一)曾比较开元天宝间军费负担之差别,云:

> 天宝元年,……凡镇兵四十九万人,马八万余匹。开元之前,每岁供边兵衣粮,费不过二百万;开宝之后,边将奏益兵浸多,每岁用衣千二十万匹,粮百九十万斛,公私劳费,民始困苦矣。

开元以前,由于衣食自备,国家负担不多,至天宝以后,镇兵四十九万,而每岁用衣一千零二十万匹,则每兵每岁用布二十匹以上。可见府兵制废除以后,士兵之衣食全由国家负担,自亦不必由家属送征衣矣。然则"送征衣"一事可作为断代之准则[8]。敦煌曲中如《凤归云》(绿窗独坐)"征衣裁缝了,远寄边隅",《洞仙歌》(悲雁随阳)"战袍待绽,絮重更薰香,殷勤凭驿使追访",《菩萨蛮》(香销罗幌堪魂断)"每岁送寒衣,到头归不归",均提及送征衣之事,其内容又都是怨征夫远去,与开元天宝之社会情况相吻合,则其为天宝末年以前之作品应无可疑。而《凤归云》(征夫数载)"月下愁听砧杵起"、《喜秋天》(芳林玉露摧)"永夜严霜万草衰,捣练千声促"云云,虽未直接提到送征衣,但云"捣练"、云"砧杵",亦是同一事实之反映。斯5643又有《曲子送征衣》一首,调名"送征衣",正足以反映其时之社会实况。伯3128及伯3821又各载有《感皇恩》二首,虽属歌功颂德之文字,然亦有堪注意者,如:"四海天下及诸州,皆言今岁永无忧","皆乐业,鼓腹满田畴","人安泰,争似圣明天","四海清平遇有年","修文偃革习农田","万邦无事灭戈铤","修文罢武竞题篇"等,皆反映出民间厌战之心理。而其中"修文偃革习农田"一句,所反映者仍是兵农合一之府兵制度,揆诸内容,应是开元十年玄宗从张说所奏

撤回二十余万兵士后，百姓歌颂皇恩之作，词中有“叫呼万岁愿千秋”云云，与玄宗于开元十七年定其生日为“千秋岁”之事亦相合，而“万邦无事灭戈铤，四夷稽首玉阶前”、“寰海内，束手愿归投”、“修文罢武竞题篇”云云，亦与玄宗朝文治武功发展至极盛时之气象吻合，应亦是玄宗朝之作品。凡此，皆是盛唐有词之例证。

三、在已著录之长短句中，中唐以前之作品亦比比皆是。如《全唐诗》收有长孙无忌之《新曲》、阎朝隐之《采莲女》、王勃之《杂曲》等皆是。尤有进者，《乐府诗集》收有隋炀帝及王胄之《纪辽东》四首，《隋书音乐志》又载有牛弘之《上寿歌辞》，亦均为长短句，论分片、调式、叶韵，皆与后代词体相近。此皆事实俱在，不容抹煞者。

四、敦煌曲中有二首俳优体，其一见于伯 3911：

> (上缺)羊子遍野巫山。醉胡子楼头饮宴。醉思乡千日醺醺◎下水船盏酌十分◎令筹更打江神◎

一见于斯 4508：

> 莨菪(浪荡)不归乡◎经今半夏姜(强)◎去他乌头了血。傍(蒡)了他家附子(富子)豪强◎父母依意美(薏米)。肠断桂(挂)心。日夜思量◎[9]

前者嵌曲名，词中“醉胡子”、“醉思乡”、“下水船”皆为唐教坊曲，名见《教坊记》。《教坊记》又有黄羊儿、《巫山一段云》、《巫山女》等曲，“羊子”、“巫山”云云，或即指此。“江神”亦应为曲调，其名虽不见《教坊记》，或亦与“江神子”有关[10]。后者则为药名词，共嵌有“莨菪”、“半夏”、“姜”、“乌头”、“蒡”、“附子”、“意美”(薏米)、“桂心”等药名。按：俳谐体于唐诗中屡见不鲜；于曲中更是所在多有，任二北先生《散曲概论》即分二十五种之多，“集调名体”及“集药名体”皆其

中之一。唯就词而言,则以此二首为最早[11]。凡此皆属文字游戏,词体初兴,绝不能有此体裁。敦煌曲中既有此类作品,足证其时词体已发展至相当成熟之阶段矣,是则此亦可作为词体成立于盛唐以前之旁证。

以上四点,先由《教坊记》之可靠性得以肯定,推见盛唐词乐盛况之一斑。论者或谓此只能证明当时有此曲调,未必能证明已有曲词,故笔者又举出可考知为盛唐曲辞之实例。进而寻检载籍,发现中唐以前已有甚多与词相近之长短句见诸著录,是故在中唐以前词已存在之事实昭然若揭。此外,复由敦煌曲中有二首俳优体,亦可证明词体之兴起为时甚早。凡此,皆可使人对词之起原时代重有一番正确之认识。

二、对考订词调流变轨迹之贡献

已发现之敦煌曲中,所用之词牌凡数十种,其中以《浣溪沙》及《菩萨蛮》最多,各十九首,而《别仙子》、《怨春闺》、《萘怨春》、《郑郎子》、《阿曹婆》、《长安词》、《水鼓子》诸调,后世皆已失传;舞谱中之《遐方远》,琵琶谱中之《心事子》、《急胡相问》、《长沙女引》、《撒金沙》、《营富》等,亦并为后世所无;《喜秋天》之调名虽见于《教坊记》,唯词作亦仅见于敦煌卷子。凡此,俱可补充词调音乐史之不足。至于已传世之词调,亦颇有与后世格律相异者,则可藉以探究词乐发展之轨迹。试举《虞美人》、《定风波》二调为例说明之:

(一)虞美人

敦煌曲中有《虞美人》一首:

东风吹绽海棠开◎香榭满楼台◎香和红艳一堆堆◎又被美人和枝折。坠金钗◎金钗钗上缀芳菲◎海棠花一枝◎刚被

蝴蝶绕人飞◎拂下深深红蕊落。污奴衣◎

任二北先生《敦煌曲初探》述之云：

> 敦煌此调，乃单片者。全片叶三平韵，为过去传辞之所未有。在谱书中，应列为《虞美人》之第一体。过去认此调之作，以五代李煜辞最早；全片叶二仄、二平，后世宗之。顾敻作全片叶四平，较敦煌体多一韵。依词调之一般情形，单片发生在前，双叠在后；叶平者在前，叶仄者在后；韵疏者在前，韵密者在后。敦煌此体调，既兼具单片、叶平、韵疏之三条件，当为此调最早之体。又因各片之叶韵不同，敦煌体，李煜体、顾敻体，实皆单片之调耳。至北宋，如晁补之辞，于前后两片中所叶仄韵、平韵，各在同一韵部，《词谱》所谓"前后段不换韵者"；必如此，始完成双叠之调。若五代以前之辞，并不尔也。[12]

按：任氏之说，有可商者二：首先，任氏认为"凡句法、平仄、叶韵，面面皆同之两片相次，谓之'双叠'之调。倘句法、平仄同，而片各为韵，或内容难于相属者，便是单片之调"[13]，故敦煌曲子词中，凡上下片各叶一韵者，任氏皆析为单片二首。然按卷子通例，凡同调者，每首之间，率以"同前"、"同前一首"、"又"、"又一首"等字示之，其中不乏上下片各叶一韵之例[14]。此首虽无此等字样，但同卷所录五首，包括《更漏长》二首（三十六宫秋夜永、金鸭香）、《菩萨蛮》二首（红炉暖阁佳人睡、霏霏点点回塘雨）及此词，每首均提行书写，知任氏之说，殊有未安。实则此词应为双叠之体，其格式为"七、五、七、七、三。七、五、七、七、三。"[15]上下片各叶一平韵，除第四句外，余皆叶韵。

其次，关于《虞美人》调，向以后主词为最早，任氏之说，即可为代表。然由敦煌词之出现，可进而推衍出此调发展之轨迹，从而证明此说亦非是。

按：林大椿先生所编《全唐五代词》，收录《虞美人》词二十二首，其中毛文锡二首（鸳鸯对浴银塘暖、宝檀金缕鸳鸯枕），李珣一首（金笼莺报天将曙），顾敻四首（晓莺啼破相思梦、翠屏闲掩垂珠箔、碧梧桐映纱窗晚、深闺春色劳思想），鹿虔扆一首（卷荷香澹浮烟渚），阎选二首（粉融红腻莲房绽、楚腰蛴领团香玉），冯延巳三首（画堂新霁情萧索、碧波朱户垂帘幕、金笼鹦鹉天将曙），孙光宪二首（红窗寂寂无人语、好风微揭帘旌起）及阙名一首（帐中草草军情变）等十六首，其调式均为"七、五、七、七、三。七、五、七、七、三。"与敦煌词相较，仅叶韵有异。盖此十六首上下片均一、二句叶仄，三、四、五句叶平，且上下片换韵。（下称式一）

另有后主词二首（春花秋叶何时了[16]、风回小院庭芜绿），冯延巳词二首（玉钩鸾柱调鹦鹉、春山拂拂横秋水），合共四首，则作"七、五、七、九。七、五、七、九。"上下片各叶一仄韵、一平韵。（下称式二）与前者相去甚远。此外，复有顾敻所作《虞美人》二首，其一为：

触帘风送景阳钟◎鸳被绣花重◎晓帏初卷冷烟浓◎翠匀粉黛好仪容◎思娇慵◎起来无语理朝妆◎宝匣镜凝光◎绿荷相倚满池塘◎露清枕簟藕花香◎恨悠扬◎

另一首为：

少年艳质胜琼英◎早晚别三清◎莲冠稳簪钿篦横◎飘飘罗袖碧云轻◎画难成◎迟迟少转腰身袅◎翠靥眉心小◎醮坛风急杏花香◎此时恨不驾鸾皇◎访刘郎◎

二者之调式均为："七、五、七、七、三。七、五、七、七、三。"与式一及敦煌体同。而前者上下片各叶一平韵，句句入韵，与敦煌体相较，仅

第四句各多一韵而已(下称式三);后者仅下片首二句换叶仄韵(下称式四);显然介于式一与式三之间。

经由调式及韵叶之比较,可明显看出此调演变之轨迹为:

敦煌体—七、五、七、七、三。七、五、七、七、三。
式　三—七、五、七、七、三。七、五、七、七、三。
式　四—七、五、七、七、三。七、五、七、七、三。
式　一—七、五、七、七、三。七、五、七、七、三。
式　二—七、五、七、九。七、五、七、九。

由此看来,后主词非但不是最早者,且应是最晚者,后世作《虞美人》,均采式二,亦因其发展顺序如此之故。关于此,尚有一项旁证,顾敻共有《虞美人》词六首,除式三、式四各一外,另有式一者四首。后主词二首,均为式二。考其年辈,顾敻曾于前蜀王建时给事内廷,擢茂州刺史,前蜀亡后,又事孟知祥,累官至太尉。前蜀建国于西元907年,亡于920年;而后主于西元937年始生。可见当时风行之调式亦应以顾敻体为最早。而冯延已词中有《虞美人》五首,三首属式一,二首属式二[17],正因其时代较顾氏晚而较李氏早之故也。

(二)定风波

敦煌曲子词中,有《定风波》五首,云:

阴毒伤寒脉又微◎四肢厥冷厌难医◎更遇盲医与宣泻◎休也◎头面大汗永分离◎时当五六日。头如针刺汗微微◎吐逆黏滑全沈细◎胃脉塠◎斯须儿女独孤悽◎

夹食伤寒脉沈迟◎时时寒热汗微微◎只为脏中有结物◎虚汗出◎心脾连胃睡不得◎　时当八九日。上气喘粗人不识◎鼻头舌焦容□黑◎明医识◎堕积千金医不得◎

风湿伤寒脉紧沈◎遍身虚汗似汤淋◎此是三伤谁识别◎情切◎有风有气有食结◎时当五六日。言语惺惺精神出◎勾当如同强健日◎明医识◎喘粗如睡遭沉溺◎

攻书学剑能几何◎争如沙塞骋偻罗◎手执六寻枪似铁◎明月◎龙泉三尺斩新磨◎堪羡昔时军伍。漫夸儒士德能康[18]。四塞忽闻狼烟起◎问儒士◎谁人敢去定风波◎

征后偻罗未是功[19]。儒士偻罗转更加◎三尺张良非软弱◎谋略◎汉兴楚灭本由他◎项羽翘楚无路。酒后难消一曲歌◎霸主虞姬皆自刎◎当本◎便知儒士定风波◎

以上五首,前三者见于伯 3093,写各种伤寒之症状,后二者见于伯 3821,乃文武之对辩。任二北先生《敦煌曲初探》谓此乃为《定风波》最早之体,且谓《渔家傲》由此转成,任氏云:

《定风波》,元李冶《敬斋古今黈》八,曾列五种:(一)五代令词,(二)宋慢词,(三)元宫调《定风波》,(四)《渔家傲》别名,(五)《破阵子》别名。今知敦煌体,在上五种外,乃第六种,实最早之一种。以较(一),则后片少一短韵之句;以较(四),知宋调《渔家傲》,乃敦煌体之《定风波》改仄韵而成者。[20]

任氏之说,乃据李冶《敬斋古今黈》推衍而来。《敬斋古今黈》(卷八)云:

《定风波》曲凡有五。唐欧阳炯《定风波》首云……近世赵献可作词,有曰“芳心事事可可”者,《定风波》慢也。俚俗又有《定风波》者,所谓宫调者也。又《本事曲子》载范文正公自前二府镇穰下营百花洲,亲制《定风波》五词,其第一首云:“罗绮满城春欲暮◎百花洲上寻芳去◎浦映花花映浦[21]◎无尽处◎恍然

身入桃源路◎　莫怪山翁聊逸豫◎功名得丧归时数◎莺解新声蝶解舞◎天赋与◎争教我辈无欢绪◎”寻其声律，乃与《渔家傲》正同。又贺方回《东方乐府别集》有《定风波》，异名《醉琼枝》者，云：……寻其声律，乃与破阵子正同。右五曲中，前三腔固常闻之，其后二腔未有人歌者。不知此二曲真为《渔家傲》、《破阵子》，而但为改名《定风波》乎？或别有声调也。予以为但改其名耳。不然，何为举世无人歌之？而又遍考诸乐府中，无有词语类此而名之为《定风波》者也。

按：《本事曲》所引范词，名为《定风波》，而其调式则与《渔家傲》同。李冶以为不可解，任氏因得见敦煌曲子，故能发现二者之间实大有关联。唯是任氏之说，犹有未周。盖《渔家傲》之调式为：

七、七、七、三、七。七、七、七、三、七。

而敦煌《定风波》之调式，由上列五首看来，实有二式。第一、四、五首为：

七、七、七、二(三)、七。五(六)、七、七、二(三)、七。

第二、三首为：

七、七、七、二(三)、七。五(六)、七、七、二(三)、七。

任氏谓“今敦煌此调五首，格调一律。”[22]显有失察。且因任氏讨论此调，仅举第四、五两首为证，故只注意及前式，因此方有《渔家傲》“乃敦煌体之《定风波》改仄韵而成者”之语，若就第二、三首言，除首二句外，全首固已叶仄矣。

然而敦煌体《定风波》调之发现，其予词史上之意义，尚不只此。笔者以为，若将传统《定风波》调式与之相较，即可推衍出此调发展之轨迹。述之如左：

《定风波》之调名早见于《教坊记》，词作则向来以为五代最早。《全唐五代词》中收录李珣五首、欧阳炯一首、阎选一首、孙光宪一首，其调式并作：

七、七、七、二、七。七、二、七、七、二、七。

此种调式，自五代而下，后世宗之，几乎无甚变化。而《渔家傲》之名，最早见于宋初范仲淹、张先、晏殊诸家之词，其调式均作：

七、七、七、三、七。七、七、七、三、七。

以此二者与敦煌体之《定风波》相较，则可明显看出三者蜕化之迹当为：

《定风波》—七、七、七、二、七。七、二、七、七、二、七。

↑

敦煌体(一)—七、七、七、二(三)、七。五(六)、七、七、二(三)、七。

敦煌体(二)—七、七、七、二(三)、七。五(六)、七、七、二(三)、七。

《渔家傲》—七、七、七、三、七。七、七、七、三、七。

敦煌词中，上下片第四句或作二字，或作三字，本应是衬字之关系，换头或作五字，或作六字，亦然。此调由于叶韵方式不同，后分化为二调，遂成定式，《定风波》上下片第四句均作二字短韵，《渔家傲》则作三字短韵。至于换头则全变成七字句，并予叶韵，《定风波》并增一二字短韵。按：今存杜安世《渔家傲》词云：

疏雨才收淡泞天◎微云绽处月婵娟◎寒雁一声人正远◎添幽怨◎那堪往事思量遍◎谁道绸缪两意坚◎水萍风絮不相缘◎舞鉴鸾肠虚寸断◎芳容变◎好将憔悴教伊见◎

其调式为：

七、七、七、三、七。七、七、七、三、七。

犹可见其衍化之痕迹。

然则，《定风波》与《渔家傲》二调之衍生关系既明，其调名《定风

波》云云，必取义于渔家生活亦从而可以推知。任二北先生以为“敦煌之定风波，可能原名‘儒士定风波’，被写卷者略去二字”[23]，盖以《定风波》之调名本意为“敉平局势”，据此，则知其不然矣。

以上数端，非藉敦煌资料，皆无从推知也。

三、对了解长调慢词有别之贡献

词调中有所谓之“令”、“引”、“近”、“慢”，又有所谓之“小令”、“中调”、“长调”。前者为音乐上之分类，后者则属文字上之分类。“慢词”指配合慢曲歌唱之曲辞，由于“慢曲”结构甚为复杂，一曲之中有丁、抗、掣、拽、顿、住、打、掯等变化，极能尽声律顿挫之妙，故配乐而歌之慢词，自亦委曲宛转，曼妙动人[24]；长调则仅指篇幅较长之曲辞。二者本不相侔，自宋翔凤《乐府余论》始混淆为一。宋氏云：

> 诗之余先有小令，其后以小令微引而长之，于是有《阳关引》、《千秋岁引》、《江城梅花引》之类。又谓之近，如《诉衷情近》、《祝英台近》之类；以音调相近从而引之也。引而愈长者则为慢，慢与曼通，曼之训引也、长也，如《木兰花慢》、《长亭怨慢》、《拜新月慢》之类，其始皆令也。亦有以小令曲度无存，遂去慢字，亦有别制名目者。则令者，乐家所谓小令也；曰引曰近者，乐家所谓中调也；曰慢者，乐家所谓长调也。不曰令、曰引、曰近、曰慢，而曰小令、中调、长调者，取流俗易解又能包括众题也。

宋氏之说，大旨有二：其一，令引近慢之别在于篇幅长短；令最短，引近次之，慢最长。换言之，令即是小调，引、近为中调，慢即长调。其二，词调发展之次序乃先有令，然后有引、近，最后方有慢。然此说之谬有三：一、以为令、引、近、慢之区分标准乃据其篇幅之长短，而

抹煞其音乐上之因素。二、以为"慢者,乐家所谓长调也",故混同慢词、长调为一事。三、以为词调之发展乃是由短及长,先有小令,再有引、近,最后才有慢词。[25]其中二、三两点,混淆词调发展之历史尤为严重。然而此说一出,学者多奉为圭臬,影响所及,遂于词史上产生两种深入人心之错误成说:一、以为慢词起于柳永。二、以为词体之发展乃先有令,五代以后始出现近、引,至北宋柳永始有慢词。如刘毓盘先生《词史》云:

> 慢词当起于宋仁宗朝,中原息兵,汴京繁庶,歌台舞席,竞睹新声,柳以失意无聊,流连坊曲,乃尽取俚俗语言,编次入词,以便伎人传习,一时动听,散播四方。其后苏轼、秦观相继有作,慢词遂盛。……是慢词当始于柳氏矣。[26]

胡云翼先生《中国词史》且称柳永为"慢词第一个作家",胡氏云:

> ……故自柳永创制慢词以后,张先、秦观辈继续有作,慢词遂盛。[27]

又王易先生《词曲史》云:

> ……词体成立之顺序,凡有三例:初整齐而后错综,一也;初独韵而后转韵,二也;初单片而后双叠,三也。流衍至于五代,短章不足以尽兴,于是伶工乐府,渐变新声,增加节拍,化短为长,引、近间作矣 。……迨北宋柳永、周邦彦辈通乐能文,遂本古乐以翻新调,而慢词始日盛矣。[28]

又如嵇哲先生《中国诗词演进史》云:

……以小令之寥寥篇幅，不足以尽敷扬繁富之思，乃演为中调长调，系之以慢以犯，慢词由是而成立焉。[23]

可见此说深植人心之一斑。然而由于敦煌曲之发现，此说亦可得以澄清也。

敦煌所出琵琶谱中，列有“慢曲子”七首及《长沙女引》一调，《教坊记》中亦已著录《柘枝引》及《渔父引》二调名，可见“引”、“慢”早在唐时已有，其不必等令词发展至相当程度之后方有“引”、“近”、“慢”甚明。证以《碧鸡漫志》“凡大曲就本宫调制引、序、慢、近、令，盖度曲者常态”(卷二)之语，尤可知令引近慢四者，不须有必然之先后衍生关系。唯在已发现之敦煌曲资料中，迄未见有慢词，此固可能为词作已不幸亡佚，或尚未发现之故；亦可能是有慢调之初，未必即有歌词也。然而无论如何，晚唐人钟辐有《卜算子慢》一首见诸著录，可见至迟在晚唐之时，已有“慢词”出现。然则慢词始于柳永之说亦可不攻自破矣。

再者，慢调既为乐类之一，有其特殊之结构，唯因其声调舒缓，是以篇幅大多较长，然而篇幅长者则未必是慢词也。寻检《乐章集》中，长调固然甚多，而属“慢词”者则仅有《木兰花慢》、《山亭宴慢》、《谢池春慢》、《宴春台慢》、《卜算子慢》、《少年游慢》、《熙州慢》等七首而已，亦可旁证此说之不当。

论者又将谓宋氏所谓之“令”乃指短调，“引”、“近”乃指中调，“慢”乃指长调，其名称容有不当，唯其意则指词之发展情形乃由短章逐渐加长，最后方成长调。按：此说亦非。敦煌曲中有《倾杯乐》二首，一首一一〇字，一首一一一字；有《内家娇》二首，一首一〇三字，一首一〇五字；均在百字以上，自属长调无疑。此外又有《凤归云》四首，一首八十一字，一首八十三字，另二首均七十八字；有《拜新月》二首，一为八十四字，一为八十六字；有《别仙子》七十九字及《恭怨春》七十七字；有《洞仙歌》二首，一为七十六字，一为七十四

字;五十八字以上者尚有《送征衣》、《感皇恩》、《临江仙》、《定风波》、《苏莫遮》、《鹊踏枝》、《天仙子》、《竹枝子》、《破阵子》、《柳青娘》、《献忠心》、《泛龙舟》等三十二首。以一般观念言之,此皆所谓之中、长调,足证短调、中调、长调乃同时并茂,宋氏以为词调之产生乃先有短章、次有中调、最后方有长调,可谓谬矣!

四、对检讨词题起源时代之贡献

传世词集,向推《花间集》为最早。由于《花间集》所录诸词皆无词题,北宋初年,如陈亚、范仲淹、晏殊等诸家词中,虽然亦有少数词作注明题目,唯是词题之大量出现,东坡以前,犹未曾有。因此,遂有唐五代词"调与题合"之说,如杨慎《词品》(卷一):

> 唐人《醉公子》词云:……唐词多缘题所赋,《临江仙》则言水仙,《女冠子》则述道情,《河渎神》则咏祠庙,《巫山一段云》则状巫峡,如此词题云《醉公子》,则咏公子醉也。尔后渐变,与题远矣。

《词苑萃编》(卷一)引沈际飞云:

> 唐词多述本意,有调无题,如《临江仙》赋水媛江妃也,《天仙子》赋天台仙子也,《河渎神》赋祠庙也,《小重山》赋宫词也,《思越人》赋西子也。有谓此亦词之末端者,唐人因调以制词,故命名多属本意,后人填词以从调,故赋咏可离原唱也。

又陈廷焯《白雨斋词话》(卷七)云:

> 古人词大率无题者多,唐五代人,多以调为词。自增入闺

> 情闺思等题，全失古人托兴之旨。作俑于《花庵》、《草堂》，后世遂相沿袭，最为可厌。

《四库全书》"克斋词"提要亦云：

> 考《花间》诸集，往往调即是题，如《女冠子》则咏女道士，《河渎神》则为送迎神曲，《虞美人》则咏虞姬之类，唐末五代诸词例原如是，后人题咏渐繁，题与调两不相涉。

此种观念深植人心，故王国维先生《人间词话》即有"诗之三百篇、十九首，词之五代、北宋，皆无题也"(卷上)之语。其后胡适先生《词选》序，即将词之时代分成"歌者的词"、"诗人的词"、"词匠的词"三个阶段，东坡以前均属第一阶段，胡氏云：

> 这个时代的词有一个特征：就是这二百年的词都是无题的，内容都很简单，不是相思，便是离别，不是绮语，便是醉歌，所以用不着标题；题底也许别有寄托，但题面仍不出男女的艳歌，所以也不用特别标出题目。……北宋的词人继续这个风气，所以晏氏父子与欧阳永叔的词都还是无题的。

郑振铎先生《敦煌的俗文学》亦持此说，云：

> 凡最初的词，本都是没有题目的，因为词牌名便是题目，不必再另立什么他题。例如，《渔歌子》便是咏渔父垂钓鄙夷名利的，《杨柳枝》便是以杨柳为起兴的，或直是咏柳的。

王易先生《词曲史》亦云：

> 五代宋初之词，调下无题。其后填词者始于调下附著作意，启此风者是为东坡。《东坡集》中，几全有题或小序。此为词之进步，因著题则不能为泛泛之词，且使读者易明其旨也。迨白石出，则小序尤极优美，往往低回反复，清气洋溢，为本词增色不少，宜独步两宋已。[30]

凡此，俱可见出唐五代词无题之说，乃何等受人采信。然而此说实非是，由敦煌曲即足以证明之。

最早注意到敦煌词有题者乃任二北先生。其《敦煌曲初探》云：

> 于此不得不附带查明敦煌曲之题目情形究竟如何。曰：五百四十五曲内，无题者竟占少数；且其题皆确见于原写卷，并非后人所拟加者；所统属之辞凡三百四十八首，约占全部五分之三。其中除《鱼歌子》"月"之内容不合外，余则并无文不对题之情形。即剔去一般人认为俚曲、俗曲、佛曲之定格联章二百六十二首外，尚有八十六首；纵再剔去《尊前》、《花间》、《全宋词》内从不经见之调，统辞七十首外，仍有六调、十六首，皆早在初唐、迟在晚唐之作品，而皆确凿有唐人手写之题目在，不容含混否认也。至于原本有题，被书手省略或遗忘者，由此以推，当必不少耳。[31]

按：任氏以为敦煌曲有"题"，诚具卓见；唯其统计有"题"者竟"占全部五分之三"，而获致"五百四十五曲内，无题者竟占少数"之结论，则殊有可商。任氏将有题之情形分为四种：一、常见词调之辞十首。二、罕见词调之辞七十首。三、定格联章之辞二百六十二首。四、大曲之辞六首。此种统计方式，有可议之处四：任氏统计之资料，乃以其《敦煌曲校录》为据，唯是《校录》每将一首上下片分叶不同韵部者析为二首，故其统计之准确性已颇可疑。此其一。任氏所举之第三

类为"定格联章",其中如《十二时》即算十二首,《五更转》即算五首,究竟应以曲调为单位抑或以子题为单位,恐亦不无商榷之余地。此其二。且《法体十二时》、《缁门百岁篇》、《丈夫百岁篇》、《女人百岁篇》云云,任氏认为与《教坊记》中《儒士谒金门》、《武士朝金阙》、《望月婆罗门》等调名类似,故以"法体"、"丈夫"、"女人"、"缁门"等字悉为题目,其说颇难以成立。其所列第二类中如"俗流悉昙章"、"禅门悉谈章"、"出家赞"、"归西方赞"云云,其情况与此并同。此其三。任氏所分第一类中,"御制临钟商《内家娇》"一首,"御制《林钟商》"云云,断非词题,"《婆罗门》咏月四首","咏月"二字亦非词题;盖此四首见于斯 4578,原卷未署调名,亦无"咏月"字样,"咏月四首"云云,乃任氏于《敦煌曲校录》中所自拟之题目,实不容混入统计数字之中。且任氏于《教坊记笺订》《望月婆罗门》调下考云:

> 敦煌曲有辞四首,起句皆曰"望月"云云,应即始辞,《初探》已订为玄宗时之作。后人于"望月"二字应否冠于调名,颇有争论。应知大曲原称《婆罗门》,杂曲则有本书之曲名、与敦煌曲之四辞为证,"望月"二字不可删。[32]

既谓"望月"二字为调名,则其非题目也明矣!此其四。唯是任说虽有如上缺失,却无碍于敦煌曲中有"题"之事实。其可确信为题目者,至少有如下六处:[33]

《凤归云》闺(征夫数载)
又怨(绿窗独坐)
《鱼歌子》月(绣帘前)
《鱼歌子》上王次郎(春雨微)
《南歌子》奖美人(翠柳眉间绿)
《皇帝感》新集孝经十八章(新歌旧曲遍州乡)

《凤归云》二首并见斯1441及伯2838，二首连书，次首词前署"又"字，表示其调亦为《凤归云》，"闺怨"二字即分系于二首之调名下，表示此二首俱写闺怨。至于"翠柳眉间绿"一首，刘复先生《敦煌掇琐》云：

当是虞美人，但词调与今所传虞美人不同。

姜亮夫先生《敦煌卷子目次叙录》亦称此为虞美人。唯是此调既署"同前奖美人"，而其前乃南歌子（悔嫁风流壻）一首，据敦煌卷子通例，后之一首与前首同调时，则多署"又"或"同前"，知"同前"二字，即调与前同之意，再审其曲调，亦当为《南歌子》，故知"奖美人"三字，乃是题目。任氏《校录》云：

题目"奖美人"，近人多讹作调名《虞美人》。此题元明时尚有用者。王文才校：《词林摘艳甲集》，《倚马待风云》十一首内，有四首题作"奖美人"。[34]

其说足资印证。然则唐五代词无题之说可不攻而破。尤有进者，伯2564《齖䶗新妇变文》"若觅下官行妇礼，更须换却百重皮"以下接抄《十二时》一套[35]，词前有诗云：

自从塞北起烟尘，礼乐诗书总不存。不见父兮子不子，不见君兮臣不臣。暮闻战鼓雷天动，晓看带甲似鱼鳞。只是偷生时暂过，谁知久后不成身。愿得再逢尧舜日，胜朝偃武却修文。勤学不辞贫与贱，发愤长歌十二时辰。

据此，则已不仅是数字之题而已，俨然已发展成词序之伦矣。一般

观念咸以为至东坡词始有题目，至姜白石，其题方发展至词序。此说之非，敦煌曲足可为证，此亦敦煌曲有功于词学研究之处。

五、对论断词是否有衬字之贡献

所谓"衬字"，乃指于本格之外所添出之字，可作为转折、形容、强调语气、补充词意之用者。曲辞中用衬，可使文义鬯达，句法灵巧活泼，而付之歌喉，音节亦较疏密有致，能收顿挫抑扬之效。南北曲中往往加衬（尤其北曲，有时使用甚多衬字），此固人所习知；唯是词中有无衬字，则古今学者聚讼纷纭，如王骥德《曲律》云：

> 古诗余无衬字，衬字自南北二曲始。[36]

万树亦谓词不得有衬字，《词律》《唐多令》调下注云：

> 梦窗一首第三句误刻"纵芭蕉不雨也飕飕"，因多一字，《词统》遂注"纵"字为衬。衬之一说，不知从何而来，词何得有衬乎？[37]

而江顺诒《词学集成》（卷二）、沈雄《古今词话》（词品上）、况周颐《蕙风词话》（卷二）、方成培《香研居词麈》、卓珂月《古今词统》、毛稚黄《填词图谱》则皆谓词有衬字，可谓各执一端，相持不让。爰及近世，赞成词有衬字者，虽有任二北先生《词学研究法》、《敦煌曲初探》，冒广生先生《新斠云谣集杂曲子》，夏承焘先生《作词法》、《词学》，龙沐勋先生《唐宋词格律》，俞平伯先生《唐宋词选释》，宛敏灏先生《词学讲话》，涂宗涛先生《诗词曲格律纲要》，罗忼烈先生《填词衬字释例》，王季思先生《词曲异同的分析》，洪惟助先生《词曲四论》等；唯是持相反之论者，亦大有人在，如王力先生《汉语诗律学》，席金友先

生《诗词基本知识》,周笃文先生《宋词》,吴迦陵先生《词有无衬字》等等,皆为显例;且一般人尚多以衬字之有无作为词曲之别。然而此种争论,因敦煌曲中衬字普遍存在而遂得迎刃而解。

敦煌曲中之衬字俯拾皆是。笔者尝就敦煌曲中一调有二首以上者逐一比对其字数、句式、叶韵及平仄之情形,发现敦煌曲中加衬之情形甚为普遍,兹举其要者如下:

一、衬一字者:

花枝一见恨无门路　　（鱼歌子）
恋娇态女　　（鱼歌子）
水面上秤锤浮　　（菩萨蛮）
从此后泰阶清　　（菩萨蛮）
求官宦一无成　　（菩萨蛮）
望乡关双泪垂　　（菩萨蛮）
问龙门何日开　　（菩萨蛮）
驻马处再摇鞭　　（菩萨蛮）
愿万载作人君　　（望江南）
终日尘驱役饮食　　（谒金门）
丈夫儿出来须努力　　（浣溪沙）
被猕儿踏破裙　　（南歌子）
为吃他官家重衣粮　　（捣练子）
辞父娘了入妻房　　（捣练子）

二、衬二字者:

无端略入后园看　　（抛球乐）
象似南山不动微　　（菩萨蛮）
直待黄河彻底枯　　（菩萨蛮）
且待三更见日头　　（菩萨蛮）

五梁台上月　　　　(望江南)
觅取第三边　　　　(浣溪沙)
好说我不是　　　　(鱼歌子)
无心恋别人　　　　(南歌子)

三、衬三字者:

长绕在你胸前　　　　(南歌子)

四、衬四字者:

如若伤蛇口含珍　　　　(浣溪沙)
曲子催送浪涛沙　　　　(浣溪沙)

衬字之多几已到随处辄衬之地步,甚且有连衬四字者,较曲中加衬之情形尤有过之。可见词之有衬,乃不争之事实。唯是论者或将谓此乃词调尚未固定时之情形,词调固定后,则无从加衬也。是故笔者复就现存词作中系有宫调者逐一比勘[38],检视其加衬之情形,发现北宋张先、柳永、周邦彦,乃至南宋姜夔、吴文英诸家之词作均有加衬之例。[39]足见词之有衬,乃是确然有据,且非唯早期之敦煌曲如此,自柳永以迄南宋,莫不其然。尤可证词中用衬,乃配乐之自然现象。盖词之本质为音乐文学,配乐而歌,倚声而作,抗坠圆美,必有赖声情之合一,故举凡字声平仄、韵脚句读等,均须以协律为依归。换言之,必须以语言旋律与音乐旋律作最密切之配合。然而因乐律有严谨处,亦有宽松处,故所谓协律者,但求和乎歌者之口吻即可,非谓一字一音丝毫不得移易。乐音吃紧处,固须判析微芒,丝毫不苟;可宽假处,却亦不妨从容其间。若于乐律无碍,则其字声之平仄阴阳、字数之多寡、乃至于句读之破法,均不妨稍加改易。是以按谱填词,于节拍疏罅之处,自可稍加衬字以完足文义。词曲既同为音乐文学,其理固同,何得谓曲有衬而词无?此理本甚明也。尤有进者,敦煌曲中非唯有衬字,且有衬句。伯 2506 有临江仙一首,云:

岸阔临江底见沙◎东风吹柳向西斜[40]◎春光催绽后园花◎莺啼燕语。撩乱。争忍不思家◎　每恨经年离别苦,等闲抛弃生涯◎如今时世已参差◎不如归去。归去也。沈醉卧烟霞◎

此首又见斯2607,唯字句稍有差异,且斯卷残缺,讹字亦较多。按诸格律,本调应作"七、六、七、四、五。七、六、七、四、五。"则上片之"撩乱"二字及下片之"归去也"三字当属衬句。觇之原卷,二卷均有句读,斯卷于"归去也"句中"归"上"也"下并有圈断,其为独立之句甚明。[41]而"撩乱"二字原卷均属下读,诸家并校作"燕语莺啼撩乱"。按:此二字属上读既与原卷不合,属下读又文义不通,显应独立成句。观其与"归去也"位置正相对应,可证亦当同为衬句也。然则敦煌曲中加衬之多,已至令人难以置信之地步。苟非敦煌曲复现人世,得此大批直接资料以为佐证,此争议数百年之问题恐亦难以解决矣。此亦敦煌曲有助于词学研究之处。

六、对研究词与歌舞关系之贡献

词在唐代称为曲子词,其与大曲、法曲最大之区别,在于后者为大套之舞乐,前者为单只曲子。向来以为只有大曲兼歌舞,而小曲则为徒歌,如龙沐勋先生《中国韵文史》云:

词为文人娱宾遣兴之资,以清讴为主,不与舞蹈同用。欧阳炯所谓"绮筵公子,绣幌佳人,递叶叶之花笺,文抽丽锦;举纤纤之玉指,拍案香檀",可想见其意趣。

常任侠先生《中国舞蹈史》云:

> 在北宋时代，词最盛行，在上流社会的宴集中，多歌词以侑觞，但多徒歌而不舞。[42]

陈能群先生《论宋大曲与小唱之不同》亦谓大曲与小唱之别为：

> 大曲歌舞相合，而小唱则歌而不舞，此其不同者一。[43]

然而此种成说，因敦煌所出之舞谱、琵琶谱而得以修正，敦煌卷中共有舞谱二卷，伯3501收《遐方远》、《南歌子》、《南乡子》、《遐方远》、《双鷰子》、《浣溪沙》、《凤归云》等六调七谱，斯5643收《蓦山溪》、《南歌子》、《双鷰子》三谱及失调名二谱，全属曲子。除《双鷰子》、《蓦山溪》外，其他五调皆见于《教坊记》之"曲子名表"；《南歌子》、《浣溪沙》、《凤归云》三者，且均有词，亦俱称曲子。可知非必大曲或法曲方兼有舞容。任二北先生《敦煌曲初探》云：

> 唐代乐曲，不但大曲有舞，并单辞只调，亦复有舞；不但宫廷舞曲备舞，即民间随便小唱，亦复有声、有容。[44]

可谓颇有卓识。唐宋燕乐资料今已亡佚殆尽，有关词乐演唱之实况已无从稽考，是故龙氏乃据《花间集》序一语而推出"以清讴为主，不与歌舞同用"之说。今得此舞谱，方可纠正旧说之失。此敦煌资料有益于古代舞蹈之了解者一。

其次，唐代歌舞极其鼎盛，今日经由史籍及笔记、小说中之部分资料，犹可略窥其梗概：如用于朝会宴享者有坐部伎及立部伎，多半是大型之队舞，另有较具娱乐性之健舞及软舞，则以单人或双人舞为主。前者如阿辽、柘枝、剑器、胡旋等，动作大体较为快捷刚健；后者如凉州、绿腰、苏合香、兰陵王等，动作较为舒徐温婉。然此等见诸记载之资料，多属流行于宫廷或士大夫阶层之歌舞，且所记十分

简略，至于民间之舞蹈状况，则更少提及。透过此等零星资料，亦仅能大致钩勒其轮廓，获致空洞之概念而已。至于实际表演之时，其节拍如何，舞姿如何，则向来付之阙如。[15]而敦煌所出舞谱，则详细说明其舞拍及舞势之变化，如“南歌子”舞谱云：

南歌子　两段慢二急三慢二令挼三拍舞据单急三中心送中心慢拍两拍送

令令　令送舞　送送　挼送挼　挼据　舞摇　摇送摇　送送　挼送挼　挼据　舞挼　挼送挼　送送　奇送奇　奇据　舞挼　挼送挼　送送　据送头　头头

前段所云，当为此舞之节拍变化；后半所云，即为此舞之舞容。总计十二谱式中，所提到之舞势共有“令”、“舞”、“送”、“据”、“摇”、“挼”、“奇”、“头”、“拽”等九种[16]，其中除送、摇、挼、舞间曾见诸载籍外，余皆向所未见，与一般习见之唐代舞蹈姿势如大垂手、小垂手等[17]亦不同，洵为舞蹈史上最直接、最重要之资料，透过此等资料之研究，唐代舞蹈实况或竟可复现人世也。此敦煌曲有益于舞蹈之了解者二。

再谈琵琶谱之贡献。词本为音乐文学，其构成条件除了见诸文字之“唱词”外，还应有存乎竹肉间之“唱腔”，唯是古代之乐谱已如凤毛麟角，早期者更是不复可寻。不意敦煌伯 3539 及 3808 又皆载有“琵琶谱”，此与舞谱堪称双璧。词调实际演唱之要件不外乎歌、乐、舞，敦煌 曲子词乃是歌词，加上舞谱及乐谱，湮灭千载之唐代词乐实况已浸浸然可复其旧矣！其珍贵可想而知。

有关古代曲谱，向以距今七百余年之白石旁谱最为受人重视，唯是白石之十七首旁谱俱无拍节[18]，故至今犹无法完全复原。敦煌琵琶谱不但时代比白石旁谱早数百年，且俱有拍号，薛宗明先生《中国音乐史》（乐谱篇）即云：

> 敦煌琵琶谱除第一、二曲无拍子之记载外，其他各曲，凡隔几个谱字之右肩上，均记有“□”符号，即拍子之所在(在日本雅乐中表示太鼓——即大鼓打击之位置)。[49]

张世彬先生《中国音乐史论述稿》亦云：“谱旁的‘□’字最可能是‘句’字的减笔，即是曲拍符号。”[50]饶宗颐先生“敦煌琵琶谱读记”亦谓“□与、必为板眼之号。大抵三眼(、)之后，继以一板(□)，是其常例。”[51]唯是其前无任何有关调弦之记载[52]，曾经造成研究上之障碍，然而历经中外学者之研究，据云已于1982年由上海音乐学院讲师叶栋先生解读成功，“把二十五首敦煌曲谱译成现代五线谱，与敦煌曲子词相配，十分优美和谐，音乐色彩十分丰富。”[53]唯其译谱笔者未见，不知究竟如何也。然在古代视听器材完全付之阙如之条件下，若能经由此谱之发现，终使大唐音乐重现于今世，则其在我国音乐史上具有莫大之价值，自不待言。此为敦煌曲谱贡献之一。

再者，此曲谱之发现，在词之研究上亦可给予吾人如下之启示：(一)以伯3808而论，同一首《倾杯乐》共列九谱。依序为《倾杯乐》、《又慢曲子》、《又曲子》、《又急曲子》、《又曲子》、《又慢曲子》、《又急曲子》、《又慢曲子》及《倾杯乐》，其中包括曲子四、急曲子二及慢曲子三，每首之谱式不同，而均属《倾杯乐》。可见同一词牌，事实上可以并存若干不同之曲调，此可有助于解释何以词谱中同一词牌竟有多种不同之体式。历来各词谱，颇有“又一体”之说。以《词律》而言，《酒泉子》调即收有四十字至五十二字者共二十体，《河传》即收有五十一字至六十一字者共十七体，其中字数接近者，固可视为衬字或破法之关系；若字数相去甚远，句式亦极其参差者，一般多以“《花间》无定体”为释，甚或视为讹误。笔者曩撰《论词之衬字》一文，曾由分析柳词而推定此乃宫调不同所致。[54]兹再举《倾杯乐》为例以明之。敦煌《云谣集》中录有《倾杯乐》二首，句式颇为参差，而《词

律》所收，亦有九十四字、九十五字、一百零四字、一百零五字、一百零七字、一百零八字及一百十六字等十体，其中柳永所撰即有八体之多，万树且于“楼琐轻烟”及“离燕殷勤”二阕之后注云：

以上二调，字句参差，柳集最讹，莫可订正。次首尤多错乱，分句未确。

于“冻水消痕”阕下注云：

字句又异前数篇。

于“金风淡荡”阕下注云：

又与前异。

于“皓月初圆”阕下注云：

调更长，句亦更乱，愈难分晰矣。……或云柳集一百六字，“禁漏花深”一首属仙吕宫，“皓月”、“金风”二首属大石调，“水落”一首属双调，“楼琐”、“涞水”、“离燕”三首属林钟商，“水乡”一首属黄钟调，因调异故曲异也。然又有同调而长短大殊者，总之世远音亡，字讹书错，只可阙疑而已。

是故万氏归之于“世远音亡，字讹书错”之误。然观此敦煌曲谱，始知其所以歧异若此者，乃因曲谱不同所致。而所以有多种不同曲谱。乃因宫调相异之故。夏敬观先生《词调溯源》曾论其宫调云：

《倾杯乐》：唐太宗诏长孙无忌制。属“宫调”。《羯鼓录》属

> “太簇商”。《续通志》载唐乐署供奉曲，属“双调”。又有《无为倾杯乐》，属“越调”。《宋志》因旧曲造新声，入本调(黄钟宫)。又入“大吕宫”“夹钟宫”“中吕宫”“林钟宫”“夷则宫”“无射宫”“无射商”“黄钟商”“大吕商”“夹钟商”“中吕商”“林钟商”“夷则商”“黄钟闰”“大吕闰”“夹钟闰”“中吕闰”“林钟闰”“夷则闰”“夹钟羽”“中吕羽”“林钟羽”“夷则羽”“无射羽”“黄钟羽”“大吕羽”，凡二十七调。[55]

因所入宫调各各不一，故谱式如斯繁多，敦煌所出此调竟有九谱之多，正可彼此相印证。若万氏能及见此，当不至有“只可阙疑”之叹也。唯是由于古代音声渺茫，历来各种词谱，又均论韵不论宫，故虽间有学者提出应重宫调之说[56]，毕竟传世词作记有宫调者，仅如沧海之一粟，颇难据以论断，故元明以后，“词”几已沦为案头欣赏之文字。既忽略音乐，许多有关词学之谬说遂因此而生。今见敦煌曲谱，方悟宫调于乐曲之差异影响若斯之大，于词之“音乐”成分，向为人所忽视者，不得不另眼看待，此敦煌琵琶谱之有功于词学之研究者一。

再者，敦煌琵琶谱中，尚有“急曲子”、“慢曲子”。《宋史乐志》亦有“其急慢曲子几千数”之语。所谓“急”、“慢”，应指曲子之节拍而言。方成培《香研居词麈》云：

> 声之悠扬相应处，即用韵之处也。故宋人用韵少之词谓之急曲子，用韵多者谓之慢曲子。[57]

其说甚谛。唯据一般了解，多以为某些曲子节度较快，某些节度较慢，前者即是急曲子，后者即为慢曲子，二者应属不同之曲调。由敦煌琵琶谱，始知同一个曲调，由节奏之变化，即可衍生成不同之急、慢曲。如伯3808之《倾杯乐》及《伊州》，即并存曲子、急曲子及慢曲子诸谱，且慢曲子《倾杯乐》有三、慢曲子《西江月》有二，于此可见其

弹性之大。盖同一词牌,因宫调及节拍之变化,即可衍生新谱。《唐书音乐志》谓“自隋以来管弦杂曲将数百曲”,《教坊记》所列曲名也有二八四之多,大曲名有五十九之多,然则,实际演唱,其盛况必然数倍于此。观《宋史乐志》“其急慢曲子几千数”之语,可知此推论不差。则唐时词乐之盛况亦可从而想见。此敦煌琵琶谱之有益于词学研究者二。

结　语

本文虽指出敦煌曲于词学研究方面具有重大之价值,然因篇幅所限,仅能就其要者论之耳。实则敦煌曲所能提供之资料尚不只此,诸如所有写卷皆称“首”而不称“阕”,是否表示后世“词一首称为一阕”之观念应予重加检讨?再如唐人所称“曲子”即后世所谓之“词”,但敦煌卷中唯斯 6537 及伯 3217 有“词”之称,而其中所录多为大曲,其余各卷均称“曲子”,是否“曲子”与“词”之意义本有不同?又如敦煌卷子中之民间俗曲对后世戏曲之影响如何?皆为颇有意义之问题,唯因此一方面之研究尚未成熟,故笔者先就上述六点撰成本文,以就正于方家。其他论点,则尚有俟他日也。

(原载《汉学研究》4 卷 2 期,1986 年 12 月)

注释:

① 见《敦煌曲研究》第二章,台湾大学硕士论文,民国 60 年 6 月。后发表于《书目季刊》8 卷 4 期。

② 《观堂集林》,页 1023。

③ 见《文史》第 3 辑。

④ 《唐六典》卷 5“尚书兵部”云:“凡三年一简点,成丁而入,六十而免。”又《唐会要》卷 72“府兵”亦云:“初置以成丁而入,六十出役。”

⑤ 见其第 5 章“唐初府兵制的恢复及其全盛”,页 192—193。

⑥ 以上参用谷霁光先生说。详见《府兵制度考释》第7章“府兵制的破坏”。

⑦ 实行府兵制之时期，除府兵之军备、给养基本上须由士兵自备外，各军、镇、守捉之防人或戍卒亦须自备资粮。防人一般三年一代，多为本地人。开元15年“于诸色征行人内及客户中，召募取丁壮情愿充健儿、长住边军者，每年加常例给赐，兼给永年优复，其家口情愿同者，听至军州，各给田地屋宅。”防人乃一变而成官健。官健乃是长征兵，由官给资粮，有其固定驻防地。唯家眷随营者其实不多，且政府由于开支太大，各项给赐往往成为具文，故事实上仍须自备资粮。此等军士，亦应在须送寒衣之列。（略本谷霁光先生说）

⑧ 《敦煌掇琐》三十收有多首五言诗，如：“你道生胜死，我道死胜生。生即苦战死，死即无人征。十六作夫役，二十充府兵。……”、“男女有亦好，无时亦最精。儿在愁他役，又恐点作征。……”、“早死无差科，不愁怕里长。行行展脚卧，永绝呼征防。……”皆反映府兵制时代之民间心声。可旁证敦煌曲中，此时代之作品亦必不在少数。

⑨ 此词或注原名，或注谐音字，颇不一致。为方便起见，特标注其相关语于括号内。原卷抄至“量”字后，换行另书一“砂”字，即接书《归依仙》一首。揆诸韵叶，应至“量”字为止，则“砂”字无所归依，或原卷未抄完，或竟则为他首之始字，敦煌卷中本有抄录数字即作废之例也。详见拙著《敦煌曲子词斠证初编》，页100。

⑩ 参用任二北先生说，《敦煌曲初探》页321—322。

⑪ 词中集药名，向来推陈亚为最早。陈氏咸平五年（1002）进士，《青箱杂记》录其《生查子》四首，俱嵌药名。

⑫ 见页103。

⑬ 同上，页104。

⑭ 如《云谣集》中之《喜秋天》（潘郎妄语多）上片叶“过”、“破”，而下片则叶“翠”、“睡”，因其集前明云“共三十首”，知此为一首也。

⑮ 各调式下侧所注符号之涵义如下，下文不另作说明：

○：第一平韵　●：第一仄韵　△：第二平韵

▲：第二仄韵　☆：第三平韵　★：第三仄韵

⑯ 通行本作“春花秋月”，此据《全唐五代词》。

⑰ 冯延巳曾于李昪朝为秘书郎，李璟时累官至左仆射同平章事，可知其年辈亦较后主为长。

⑱ 原卷作“康”，失叶，疑有误。

⑲ “功”字亦失叶，姑从原卷。

⑳ 见《敦煌曲初探》页29。

㉑ 此处疑夺一字，赵万里先生辑《时贤本事曲子集》作“浦映□花花映浦”。

㉒ 见《敦煌曲初探》，页30。

㉓ 同注22，页28。

㉔ 详见拙作“令引近慢考”，《古典文学》第四集。

㉕ 《乐府余论》云：“按词自南唐以后，但有小令，其慢词盖起宋仁宗朝，中原息兵，汴京繁庶，歌台舞席，竞赌新声；耆卿失意无俚，流连坊曲，遂尽收俚俗语言编入词中，以便伎人传习，一时动听，散播四方。……慢词遂盛。”

㉖ 见页55。

㉗ 见其16章“慢词的起来与柳永”，页120。

㉘ 见页63—65。

㉙ 见第25章“慢词之创兴与词体之解放”，页191。

㉚ 见页260。

㉛ 见页275。

㉜ 见页103。

㉝ 按：此从严核计，凡有疑问者俱不算人。如《敦煌零拾》载《望江南》(五梁台上月)一首，任二北先生《敦煌曲校录》云：“五梁二字，原冠首句之上，此调首句作五字或加衬字者甚少。揣此二字或非曲辞，犹之《凤归云》误以题目“怨”字入辞也。姑亦改作题目。俟考。”其说殊乏佐证，且“五梁”二字与内容亦无涉，非是。凡此，均在排除之列。

㉞ 见其书后“补校”，页192。

㉟ 潘重规先生《敦煌变文集新书》注云：“此下十二时一首，盖抄者杂录写在齖䶗文中。

㊱ 见卷2“论衬字第十九”。

㊲ 见卷9，页167。

㊳ 按：宫调不同，亦会导致字数参差，故就同宫调者作比较为可靠。

㊴ 详见拙作“论词之衬字”，《郑因百先生八十寿庆论文集》。

㊵ “东风吹柳向西斜”句，伯卷无“向”字，据斯卷补。

㊶ 伯卷作“不如归去也”，“～～”表示重文。

㊷ 见第18章“唐宋舞蹈的演变和宋代的舞蹈”，页86。

㊸ 张炎《词源》称引、近、慢为“小唱”，实亦包括令在内，四者均为词之乐类。详见拙作“令引近慢考”。

㊹　见第 4 章“舞容一得”，页 145。

㊺　北京图书馆善本部藏有日本“左舞之谱”，记载由唐传去之乐舞舞谱。唯其中既经过日本之影响，恐非全然唐代旧物。

㊻　任氏以常令及揖为舞势，非是。

㊼　大垂手、小垂手见诸记载者甚多，如聂夷中有《大垂手》诗，王翰《子夜春歌》云：“行行小垂手，日暮渭川阳。”李白《经乱离后赠江夏韦太守良宰诗》云：“对客小垂手，罗衣舞春风。”又李商隐《拟意》“空看小垂手，忍问大刀头。”等，俱可见其流行之一斑。

㊽　任铭善先生《论白石词谱中之折字》云：“……乃其卒不能歌管自如，则仍有数事为自来所未能论决者，曰住字，曰折字，曰拍节。”（《唐宋词论丛》引，页 116）又夏承焘先生《姜白石词谱说》云：“译白石谱有一个疑难的问题，就是谱里为什么没有拍眼符号。……”（同上，页 109）

㊾　见页 166。

㊿　见第 7 章“近古期的记谱法”，页 297。

○51　见《新亚学报》第 4 卷第 2 期。

○52　张世彬先生《中国音乐史论述稿》云：“按琵琶二十字谱，盛唐以下不再表示绝对音高，于是每曲之前，就非将定弦法和音律明记不可，但此一卷琵琶谱却不见有注明，故现在还不宜翻译。”见页 297。

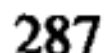
○53　见陈人之先生《八十年来我国之敦煌学》，《敦煌学论集》页 34—35。

○54　宫调不同，非唯影响声情，亦可能影响节拍。《乐章集》中，词牌相同而宫调不同者共十七调，除《迷神引》字句悉同，《引驾行》及《燕归梁》亦大致相似外，余十四调均相去甚远。

○55　见页 60。唯“夹钟羽”原文误作“夹钟闰”，今正。

○56　如丁绍仪《听秋声馆词话》、方成培《香研居词麈》、江顺诒《词学集成》等，均是其例。

○57　见卷 5，页 62。



迦陵随笔(两则)

叶嘉莹

从现象学到境界说

在前一则“随笔”中,我曾经提到过西方诠释学的一些说法,而诠释学之用于文学批评,则实在是因为受了西方哲学中现象学之说的影响。现象学(Phenomenology)是在第一次世界大战前夕,在德国兴起的一种哲学运动。其代表人物为爱德蒙·胡塞尔(Edmand Husserl)。胡氏在他一生学术研究的历程中,其基本思想曾经有过多次转变,而他所倡导的现象学,在流传衍变中也形成了极为繁复艰涩的一派哲学思潮。本人对此一思潮既无深入之研究,本文对此一思潮也无法做系统之介绍。我们现在所要提出来一谈的,其实只是现象学曾对诠释学产生影响的一些重要概念而已。在1929年出版的《大英百科全书》中,有胡塞尔写的关于现象学的一篇简介,其中曾谈到意识与客体之关系,他认为意识不是仅指一种感受的官能,而是指一种向客体现象不断投射的活动,而且这种活动是具有一种意向性的(Consciousness as Intentional)。其后现象学之说流人美国,一位美国学者詹姆士·艾迪(James Edie)在他为法国梅露·庞蒂(Merieau Ponty)所写的《什么是现象学》一书的介绍中,对于现象学所

研究的对象,也曾做过简要的说明。他认为现象学所研究的既不是单纯的主体,也不是单纯的客体,而是在主体向客体投射的意向性活动中,主体与客体之间的相互关系,以及其所构成的世界,这才是现象学研究的重点所在。关于现象学之说在哲学界的是非功过,不在本文讨论之内,我们对之可以不论。但却正是由于这种学说提出了意识的意向性活动,因此才引起了文学批评理论中追寻作者原意的"诠释学"之兴起。而在这种追寻原意的探讨中,他们却又发现了纯客观之原意的难以重现,而诠释者追寻之所得,事实上都是已经染有诠释者之色彩的"衍义"。我在前一则"随笔"中,既曾经把此种诠释学的"衍义"之说,与我国旧传统诗论中的"诗无达诂"之说,以及常州派词论中的"作者之用心未必然,而读者之用心何必不然"之说,做过一些"似而非是"的比较;因此现在我就又想把现象学中的意识向客体投射的意向性活动之说,与中国旧传统诗论中的一些说法,也做一些"似而非是"的比较。

在中国传统诗论中,自《毛诗·大序》就曾经有过"情动于中,而形于言"的说法。而就其引起"情动"的因素而言,则早在《礼记·乐记》中也已曾有过"人心之动,物使之然也"的说法。可见"心"与"物"交相感应的关系,原是中国诗论中早就注意到了的一种诗歌创作的重要质素。其后钟嵘在其《诗品·序》中,对于使人心感动的"物"更曾有过较具体的叙写,他曾把感人之"物"分为两大类:一类是属于自然界的现象,另一类是属于人事界的现象。前者如"春风春鸟,秋月秋蝉,夏云暑雨,冬月祁寒",后者如"楚臣去境,汉妾辞宫,……塞客衣单,孀闺泪尽",前者固可以"摇荡性情,形诸舞咏",后者也同样是"凡斯种种,感荡心灵"。而除去心物交感以外,中国诗论中也一向认为人心之动常是带有一种意向性的。所以《毛诗·大序》在"情动于中,而形于言"一句话之前,就也还曾说过一句"诗者,志之所之也"的话。像这些说法,我以为就都与西方现象学中所提出来的,意识主体与现象客体之关系及意向性活动之说,有相似

之处。因此中国说诗人也一向注重“以意逆志”的说诗法，这当然与西方诠释学之想要追寻原意的诠释者之追求也有相似之处。我在第一篇“随笔”中曾引过一副对联，其中有“心理中西本自同”的一句话，西方现象学之注重意识主体与现象客体之间的关系，与中国诗论之注重心物交感之关系，其所以有相似之处，也就正因为人类意识与宇宙现象接触之时，其所引起的反应活动，原是一种人类之共相的缘故。

而且我还可以把此一点加以引申，将印度佛教的一些说法也提出来做一比较。佛家有六根、六尘、六识之说，六根指眼、耳、鼻、舌、身、意等六种可以感知的基本官能；六尘指色、声、香、味、触、法等六种现象的客体，六识则指当六根在与六尘相接触时的意识感知活动。如此说来，则其六识与六尘之关系，岂不也与现象学中所说的由意识主体到现象客体之间的关系，大有相似之处。而更值得注意的，则是王国维在《人间词话》中所提出的评词标准“境界说”，其“境界”一辞原来也与佛教有着一段渊源。我多年前曾写有《王国维及其文学批评》一书，在讨论其“境界说”之时，曾对“境界”一词之来源，做过一点考察。原来“境界”一词就字言，虽然是指区分划域的土地之疆界；但当晋、唐译经者翻译佛经时，却曾给此一词语赋予了一种特定的抽象之含义。即如在《俱舍论颂疏》中论及六根、六识之时，就曾提出六境之说，谓“若于彼法，此有功能，即说彼为此法境界”，又加解释说“彼法者，色等六境也，此有功能者，此六根、六识，于彼色等有见闻等功能也”。又说“功能所托，名为境界。如眼能见色，识能了色，唤色为境界”。从这几段话来看，可见佛教之所谓“境界”，乃是指基于六根之官能与六尘之接触，然后由六识所产生的一种意识活动中之境界。由此可知所谓“境界”，实在乃是专以意识活动中之感受经验为主的。所以当一切现象中之客体未经过吾人之感受经验而予以再现时，都并不得称之为“境界”。像这种观念，与我们在前文所提出的詹姆斯·艾迪论介现象学时所说的“现象学所

研究的既不是单纯的主体,也不是单纯的客体,而是在主体向客体投射的意向性活动中主体与客体之间的关系,及其所构成的世界"之说,岂不是也大有相似之处。所以我才将此一篇"随笔"标题为《从现象学到境界说》,以表明我自现象学到传统诗论再到佛典之境界说的多层"似而非是"的联想。至于王国维在《人间词话》中所提出的境界说,其所用的"境界"一词是否与佛典同义?以及其评词之标准究竟何在?则我们将留到以后的"随笔"中,再对之加以较详的讨论。

作为评词标准之境界说

在前一则"随笔"中,我们曾经从西方之现象学,谈到了佛典中的境界说。以为现象学研究的重点既是意识主体向现象客体投射时之相互关系,以及其所构成之世界;而佛典中所谓境界,也是指当六根与六尘接触时在六识中所感知之世界,如此则在其同指人类意识经验中之世界的一点上,自然大有相似之处。至于诗歌之创作之重视心物交感之作用,自然也是由于这种作用既是人类在意识活动中之基本共相,因此乃成为了创作活动之兴发感动之基本源泉的缘故。如此说来,则王国维在《人间词话》中所提出的"境界"之说,就其重视真切之感受一点而言,自然也与西方现象学及佛典之境界说在基本上颇有相似之处。不过王国维所提出的"境界"乃是特别作为评词的一项标准而言,是则其义界之所指,当然也就与西方现象学及佛典境界说之泛指感知之共相的含义必然更有许多不同之处。何况王氏提出"境界"说之时,西方现象学之说既还未曾在学术界传播流行,而"境界"一词则又早为中国传统批评中所习知惯用的一个批评术语,也难以指其必出于佛家之经典。可是王氏之以"境界"为评词之标准,则又与一般习知惯用之含义也有所不同。然而王氏所提出的作为评词之标准的"境界"一词,其义界之究竟何指,这当然

是极为值得我们探讨的一个问题。

关于"境界"一词之义界，本来我在多年前所写的《王国维及其文学批评》一书中，已曾做过相当的讨论。当时我曾将"境界"之所指，拟定了一个简单的概说，以为"境界之产生全赖吾人感受之作用，境界之存在全在吾人感受之所及，因此外在世界在未经过吾人感受之功能而予以再现时，并不得称之为境界"。而且我还曾将王氏之境界说，与严羽之兴趣说及王士祯之神韵说做过一番比较，以为他们在重视诗歌中兴发感动之作用的一点上乃是相同的，不过"沧浪之所谓兴趣，似偏重在感受作用本身之感发的活动；阮亭之所谓神韵，似偏重在感兴所引起的言外之情趣；至于静安之所谓境界，则似偏重在所引发之感受在作品中具体之呈现"。同时我还曾举引过王氏的另一则词话，说"境非独谓景物也，喜怒哀乐亦人心中之一境界，故能写真景物真感情者，谓之有境界，否则谓之无境界"。在这一则词话中，可注意的有两点：其一是"境界"之不仅指外界之景物，同时也指人内心中之境界，此一说自可纠正一般人或者以为境界但指外在之景象，或者以为境界但指鲜明具体之形象的种种误解；其二则是王氏所提出的"能写"二字。可见王氏所说的"境界"决非仅指一种感知之意识作用或感发之心灵活动而已，而是更指能把这种感知及感发的世界写之于作品之中，同时也使读者能经由作者之叙写而体会到这种作品中之感发世界者，方可谓之为"有境界"。因此我在此书中，就还曾提出说"纵然有真切之感受仍嫌未足，还更须能将之表达于作品之中，使读者也能从作品中获得同样真切之感受，如此才完成了诗歌中此种兴发感动之生命的生生不已的延续"。以上所说，乃是我多年前撰写此书时，对其"境界"说之一点体会。但近来我却又有一点更进一步的想法，那就是王氏之重视兴发感动之作用及重视其表现与传达之效果一点，虽可以作为衡量诗词之一项普遍的标准，但王氏提出"境界"说之用意，却实在原是以着重词之品评为主的。因此我们在讨论王氏之"境界"说时，实在不应把这

一点完全加以忽略。下面我们就将对王氏“境界”说,就其特别着重于对词之品评的一点用意来略加探讨。

私意以为词与诗在着重兴发感动之作用的一点,虽然有相似之处,但如果就其创作时之意识心态言之,则却实在有相当的差别。那就是因为诗之写作,在很早就形成了一种“言志”的传统,因此诗人在写诗之时,其所抒发之情意往往都是作者显意识中自己心志之活动,而词之写作,则一直并未正式形成“言志”之传统。不仅《花间集》中所编选的“诗客曲子词”,据其序文中所述只不过是一些“递叶叶之花笺,文抽丽锦”的,交给歌女“举纤纤之玉手,拍按香檀”去唱的艳歌而已;就是直到北宋时代,当晏、欧、苏、黄这些德业文章足以领袖一代的人物,都参与了小词之写作以后,也仍然未能改变一般人将小词只视为遣兴娱宾之歌曲的这种观念。因此当他们在词中叙写一些以美女及爱情为主的伤春怨别之情的时候,他们在显意识中原来并不见得有什么借以“言志”的用心。然而却正是在这种游戏笔墨的小词之写作中,他们却于不自觉中流露了隐意识中的一种心灵之本质。因此这些小词遂于无意中具含了一种发自心灵最隐微之深处的兴发感动的作用。我以为,王国维就正是对小词中这种深微幽隐之感发作用最有体会的一位评词人。所以他才会从南唐中主李璟的“菡萏香消翠叶残”的小词中,体会出一种“众芳芜秽、美人迟暮之感”;从晏、欧诸人的小词中,体会出一种“成大事业大学问的”的“三种境界”。而小词中的这种感发之特质,却又很难用传统的评诗之眼光和标准来加以评判和衡量。因此王国维才不得不选用了这个模糊影响极易引起人们争议和误解的批评术语“境界”一词。所以“境界”一词虽也含有泛指诗歌中兴发感动之作用的普遍含义,然而却并不能便径直地指认为作者显意识中的自我心志之情意,而乃是作品本身所呈现的一种富于兴发感动之作用的作品中之世界。而如果小词中若不能具含有这种“境界”,则五代艳词中固原有不少浅薄猥亵的鄙俗之作,而这些作品当然是王国维所不取的。

因此私意以为这才正是王氏何以要提出"词以境界为最上。有境界,则自成高格,自有名句"作为评词之标准的主旨所在。关于此点,我们将在以后的"随笔"中,再陆续举《人间词话》中的例证来做更详细的说明。

(选自《叶嘉莹说词》,上海古籍出版社 1999 年版)



唐代酒令与词

王昆吾

中国文化史上有许多谜,词的起源是其中较为人关注者之一。历代学者均曾致力于对它的解答。有根据文人创作风气的转变,判"近体变而词"的;有根据词的风格特点,判其滥觞于六朝乐府的;亦有根据词的长短句形式,判其源于诗三百的。近代以来,文史学人重视文学发展的文化史背景,始把隋唐燕乐的成立和"胡夷里巷之曲"的流行,视作词的基本存在条件。由此而论词的起源,略已得其大体。

所以说"大体",是因为尚有若干重大的细节问题未能解决。例如:燕乐曲子既兴于隋,为何至中唐始见大批文人参与曲辞创作?词律据说是从诗律或音乐中产生的,为何词律既不同于诗律,又不同于敦煌曲子辞之格律?民间曲子辞原多联章体,富讲唱特色,为何在文人手中,却多为只曲,用于抒情?等等。这就有必要对词的具体形成过程作进一步的研究。

1983年以来,我从任半塘师学习隋唐音乐文学,渐考知词的形成,曾经过三个阶段:燕乐成立于隋,是有曲子的始兴;安史之乱以后,各类官私之妓乐代教坊而盛,参与文人酒筵娱乐,遂成就了曲子辞的文人化;至北宋以后,曲乐渐亡,长短句成为文人摛藻之一体,词的型制乃臻成熟。按唐代人的用法,唐代酒筵上应令而作的曲子

辞称"著辞"。由曲子而词,著辞实为其中承转的关键。

今撰此文,即拟将著辞现象的前因后果作一考论,以说明曲子辞的文人化、词律的产生等重大词史问题。其条目如下:

一、唐代酒令

二、唐代酒令的歌舞化

三、唐著辞:送酒辞与改令辞

四、著辞格律补说:嘲与改令

五、著辞曲的特征

六、著辞产生和发展的历史条件

七、唐著辞对后世词的影响

八、小结

一、唐代酒令

唐代的酒令丰富多彩,从唐人诗文中,可以窥见吉光片羽。但其具体,北宋时已"皆不能晓"(《直斋书录解题》语),现在更不易言其究竟。据唐于逖《闻奇录》和清郎廷极《胜饮篇》,隋唐人的酒令专著,有侯白的《酒律》、崔端己的《庭萱谱》、皇甫松的《醉乡日月》、窦常的《贞元饮略》、刘炫的《酒孝经》。以上诸书,除《醉乡日月》外,今皆亡佚。而《醉乡日月》原有三十门,现在仅存十四门;其中"使酒"一门,《永乐大典》时代尚有六百字,现今《醉乡日月》刊本中却只剩一百一十字。故以下所论,只是唐代酒令的大概。

据现有资料看,唐人的酒令组织,承继古俗,但体制更加完备。参加人数不拘,常法以二十人为组,立一人监令,"观其斟酌之道",称"明府"。辅以"录事",有"律录事",有"觥录事",分司行酒与罚酒之任,亦称"席纠"、"酒纠"。"律录事"须有饮材,"善令、知音、大户",多以酒妓充当。故中唐有"酒纠妓"、"簪花录事"二名流行(以上见《醉乡日月》、《北里志》、黄滔《断酒》诗、杜牧《嘲妓》诗注)。一

席之中,酒令由简入繁,甚有节度。这使酒筵区别于一般的狂饮,而富有文学和艺术的韵味。刘禹锡诗所谓"欢生雅",殆即指此。

现在能够知道的唐人酒令名目,约有二十余种。如:历日令、罨头令、瞻相令、巢云令、手势令、旗幡令、拆字令、不语令、急口令、四字令、言小字令、雅令(千字文令、诗令、经史令)、招手令、骰子令、鞍马令、抛打令、闪摩令、"下次据"、"卷白波"、"莫走"等等。李肇《国史补》说:"令至李稍云而大备,自上及下,以为宜然。大抵有律令,有头盘,有抛打。"若将唐代酒令作一大体分类,则如《国史补》所言,可得律令、骰盘、抛打三种基本形式。

律令是以依次巡酒行令为特征的酒令方式。《玄怪录》"刘讽"条所记,即为律令。《醉乡日月》有"律录事"一门。律录事掌旗、筹、纛三器,旗司巡,纛司饮,筹司犯,此即律令常用器具。筹令、旗幡令、卷白波令,以及种种文辞令,殆属律令。1982年初,江苏丁卯桥出土唐代银器九百五十余种,其中有金龟负《论语》玉烛简一件、酒令筹五十枚、令旗一枚,此皆律令所用。银筹上所刻字句,则可见律令章程之一斑。如:

巧言令色,鲜矣人(仁)。自饮五分。
贫儿(而)无谄,富儿(而)无娇(骄)。任劝两人。
未曾以礼让为乎?好争令处五分。
闻一知十。劝玉烛录事五分。
敏而好学,不耻下问。律事五分。
择其善者而从之。大器四十分。
惟酒无量,不及乱。大户十分。
己所不欲,勿施于人。放。
……

以上所言分数,为酒量单位,十分即满斟一杯。"大器"、"大户"

均善饮之人。"玉烛录事"即司筹令者;宋章渊《槁简赘笔》有云:"唐人酒戏极多,……有劝酒玉烛,酌酒之分数为劝。"其它司令职名尚有"律事"、"录事"、"觥录事"、"律录事",可见分工细致。行酒方式,则有"饮"、"劝"、"处"、"放"四种。"饮"为自斟,"劝"为敬酒,"处"为罚酒,"放"为重新下筹。元稹诗"筹箸随宜放",即咏及"放"。筹上每句前段,均出自《论语》,但有几处改动,以牵合于酒令——这是律令游戏性的一种表现。但仅就以上五十枚酒令筹所反映的情况看,单纯的律令,艺术成分还很少,行筹的意义要在促饮或节饮以取欢。

以下几种酒令,均属律令范围:

拆字令:"(炀)帝于宫中尝小会,为拆字令,取左右离舍之意。时杳娘侍侧,帝曰:'我取杳字为十八日。'杳娘复解罗字为四维。帝顾萧妃曰:'尔能拆朕字乎? 不能,当醉一杯。'妃徐曰:'移左画居右,岂非渊字乎?'"(《大业拾遗记》)

言小名令:"太宗因武官内宴,作酒令,各言小名。君羡自称小名'五娘子'。"(《旧唐书》六九《李君羡传》)

急口令:睿宗文明年,竟陵掾刘讽夜投夷陵空馆,见七女郎揖让班坐。一女郎为明府,一女郎为录事。先是明府女郎举觞酹酒,致祝词。嗣后翘翘录事独下一筹,罚蔡家娘子。蔡家娘子持杯受罚,口答谐语,"于是众女郎皆笑倒。又一女郎起,传口令,仍抽一翠簪,急说:'须传翠簪,翠簪过,令不通即罚。'令曰:'鸾老头脑好,好头脑鸾老。'传说数巡,因令紫绥下坐,使说令。紫绥素吃讷,令至,但称'鸾老鸾老'。女郎皆笑,曰:'昔贺若弼弄长孙鸾侍郎,以其年老口吃,又无发,故造此令。'"(《玄怪录》)

历日令:"开元中,上与内臣作历日令。高力士挟大肉,置黄幡绰口中,曰:'塞穴吉。'幡绰遽取上前叵罗内靴中,走下,曰:'内财吉。'上欢甚,即赐之。"(见《唐语林》五。《优语集》卷二注"敦煌写卷伯希和3247同光四年《具注历》内见'塞穴吉'。又雍熙三年《具注历日》内见'内财大利'。")

改令："令狐赵公镇维扬，处士张祜尝与狎燕。公因视祜改令曰：'上水船，风又急，帆下人，须好立。'祜应声答曰：'上水船，船底破，好看客，莫倚拖。'"(《唐摭言》十三)

另外，高宗时候曾流行一种"四字令"，为璧州刺史邓宏庆所创。四字即"平"、"索"、"看"、"精"，这大约是一种以四字代筹的律令。故敦煌歌辞《高兴歌》说："无劳四字犯章程，不明不快酒满盛。"纵向地看，初唐以前，是律令盛行的时代；盛唐以后，律令中只有改令一支较为流行。换句话说，律令的行令方式，在后来屡屡作过修改：或以花枝代筹，传花饮酒行令，摆脱了"章程"的过多限制；或"变筹"(元稹诗"能唱犯声歌，偏精变筹义")，即在律令中大量运用了改令；孙光宪《更漏子》说"歌皓齿，舞红筹"，此则是以歌令、舞令代替了文字令。总而言之，律令是一种基本的酒令形式，在律令的基础上，酒令伎艺是有过种种变化的。

骰盘令，又写作"投盘"、"头盘"。据《醉乡日月》，其法为："聚十只骰子齐掷，自出手之人，依采饮焉。'堂印'，本采人劝合席；'碧油'，劝掷外之人。骰子聚于一处，谓之'酒星'，依采聚散。骰子令中改易不过三章，次改鞍马令，不过一章。"(以上为《唐语林》引文)"大凡初筵，皆先用骰子，盖欲微酣，然后迤逦入酒令。"可见骰盘令亦属较基本的一种酒令形式，它总是结合其它酒令而用于宴乐的。骰盘令有活跃酒筵气氛的作用，故白居易诗说："醉翻衫袖抛小令，笑掷骰盘呼大采。""酒盏省陪波卷白，骰盘思共歌呼卢。"元稹诗说："叫噪掷投盘，生狞摄觥使。"这是因为：骰盘令来自樗蒲、双陆等博戏，游戏成分很强。白诗中的"卢"，是极贵之采。《国史补》论樗蒲之戏说"掷之全黑者为卢，其采十六"；"二雉三黑"、"二犊三白"、"全黑"、"全白"四者，均为贵采。"贵采得连掷，得打马，得过关"。可见作为一种酒令组织形式的骰盘令，本身亦有独立的游戏内容。

抛打令，是产生在律令、骰盘令之后，而艺术内容却最丰富的一种酒令。其始当为豁拳、抵掌、弄手势一类。权龙褒诗云"中央一群

汉,聚坐打杯觥”(见《朝野佥载》四),《唐语林》卷八云宋代“优伶家犹用手打令”,可见早期抛打的遗迹。一般说来,抛打令总是包括动作与歌唱两项内容。如敦煌歌辞《十无常》对“巢云令”的描写是:“酒席夸打巢云令,行弄影。”又敦煌变文《难陀出家缘起》记述了“下次据令”的行令方式:“饮酒勾巡一两杯,徐徐慢拍管弦催,搁盏待君下次据,见了抽身便却回。”李宣古《咏崔云娘》亦云:“瘦拳抛令急,长啸出歌迟。”因此,抛打令的典型形式,实为小舞与小唱。白居易诗:“旧曲翻《调笑》,新声打《义扬》。”(《江南喜逢萧九彻因话长安旧游》)施肩吾诗:“巡次合当谁改令?先须为我打《还京》。”(《云州饮席》)皆可证(详《敦煌曲初探》四)。律令用筹纛,骰子令用骰盘,抛打令则常用香球花盏。白居易诗云:“香球趁拍回环匝,花盏抛巡取次飞。”“《柘枝》随画鼓,《调笑》从香球。”徐铉《抛球乐》辞云:“歌舞送飞球,金觥碧玉筹。”李宣古诗云:“争奈夜深抛耍令,舞来挼去使人劳。”《太平广记》四八九引《冥音录》云:“每宴饮,即飞球舞盏,为佐酒长夜之欢。”旧题牛希济《妖妄传》云:“其舞杯闪球之令,悉新而多见。”——由此可推知:行抛打令时,主宾皆回环而坐,先用香球或杯盏巡传,以乐曲定其始终。曲急促近煞拍时,则有嘻戏性的抛掷,中球或杯盏者须持杯盏香球起舞。常用的传球巡杯曲和舞曲有《抛球乐》、《调笑》、《香球》、《莫走》、《舞引》、《红娘子》等。元稹诗“《舞引》《红娘》乱打人”,这里的“打”,即指巡传香球杯盏时的抛掷。几种常用抛打曲,似亦因游戏内容而得名。如“莫走”,犹言“莫躲闪”;“舞引”,犹言以此曲引致一人起舞;“鞍马”,似指隔一人而巡传香球杯盏。薛能《野园》诗有云:“野园无鼓又无旗,鞍马传杯用柳枝。”总之,抛打令是同歌舞结合较紧密的一种酒令。在有些记载中,杯盏香球是从舞女手中抛掷出来的(见下文),这一形式的抛打令,就是用歌舞贯穿始终的了。

以上所述,为唐代酒令的大致轮廓。当时酒令丰富多样,仅以律令、骰盘、抛打三类,自然不易尽数概括。若作进一步分析,则上

述三种酒令有相互交叉使用的情况,亦有以一种基本形式而融合它种酒令的情况;有立章程的有组织的行令,亦有不立章程的自由行令。豁拳、抵掌、瞻相之类,大抵属于无章程的行令。敦煌写本《高兴歌》云"无劳四字犯章程","章程不许李稍云","相令惟忧日势斜,吟欢只怕时光促",即描绘了民间的用瞻相令的酒筵。中唐时并有"俗饮"一名。白居易《闲夜咏怀招周协律刘薛二秀才》诗云"若厌雅吟须俗饮,妓筵勉力为君铺",可见"俗饮"是一种不用雅令的歌舞筵。尽管当时文人较重酒令章程,如韩愈《醉赠张秘书》诗中即有"长安众富儿,盘馔罗膻荤,不解文字饮,惟能醉红裙"之诮,但在中唐时候,俗饮却是很普遍的。

二、唐代酒令的歌舞化

酒和歌舞,历来相伴,它们的繁盛,则和政治稳定、经济繁荣的局面有关。自杨隋统一中国以后,宴饮娱乐,便蔚然成风。《朝野佥载补辑》所记诸葛昂、高瓒宴饮竞富的故事,反映了隋代的享乐风气。王绩、宋之问、孟浩然的观妓伤妓诗,李白的觞咏诗,说明在初盛唐酒筵中,已有相当数量的歌舞妓乐。"樽中酒色恒宜满,曲里歌声不厌新"(谢偃《乐府新歌应教》),"齐歌送清觞,起舞乱参差"(李白《九日登山》),这是对当时酒筵风格的描写。到中唐,酒筵歌舞空前繁盛。"处处闻管弦,无非送酒声"(刘禹锡《路傍曲》),"歌酒家家花处处"(白居易《送东都留守令狐尚书赴任》),"纷纷醉舞踏衣裳,把酒路傍劝行客"(王建《赛神曲》)——无论城乡,歌舞宴乐都是司空见惯的现象。而从以下诗句中,则可知道歌舞已由宴乐的辅助内容而成为了主要节目:

酣歌口不停,狂舞衣相拂。(白居易《和〈寄乐天〉》)
樽酒未空欢未尽,舞腰歌袖莫辞劳。(白居易《江楼宴别》)

筵停匕箸无非听，吻带宫商尽是词。（薛能《舞者》）

在这种情况下，酒筵便成为音乐舞蹈蓬勃生长的一块肥沃的土壤。

准确地说，唐代有两种酒筵歌舞：一种是艺术观赏性质的酒筵歌舞，歌舞伎与饮酒者分别担任表演者和观赏者两种不同身份。这种歌舞，节目是预定的，内容主要是曲子的歌唱和表演。另一种，是酒筵游戏性质的歌舞。饮酒者即表演者，节目是临时确定的，歌辞大多数是即兴创作。唐代酒令的歌舞化，实即由前一种歌舞到后一种歌舞的转变。

因此，最早体现酒令特点的歌舞，是送酒歌舞。王绩（一作王勃、一作卢照邻）《辛司法宅观妓》诗云："长袖随凤管，促柱送鸾杯。"李群玉《索曲送酒》诗云："烦君玉指轻拢捻，慢拨《鸳鸯》送一杯。"陈叔达《听邻人琵琶》诗云："为将金谷引，添令曲未终。"王、陈二诗，说明初唐已有一曲送一杯的习俗。李群玉诗，可以解释所谓"送"，是应饮酒者的要求进行表演。陈叔达诗中的"令"，即指这种要求。中唐以后，"一曲送一杯"、"命某某歌以送酒"的记载举不胜举。凡劝人酒，须以歌送；凡罚人酒，亦有歌送。这时的"送酒"，均有依律的令筹，因而纳入酒令，而在初唐，就有其滥觞了。

在与筵者集体加入送酒歌舞的同时，唐代的各种酒令中，都有了歌舞内容。方干《赠美人》云："剥葱十指转筹疾，舞柳细腰随拍轻。"元稹《何满子歌》云："如何有态一曲终，牙筹记令红螺盏。"这表明律令的筹箸，已服务于歌舞游戏。刘禹锡《和牛相公游南庄》云："白家惟有杯觞兴，欲把头盘打少年。"白居易《与诸客空腹饮》云："碧筹攒米碗，红袖拂骰盘，醉后歌尤异，狂来舞不难。"这表明在骰盘令中，也加入了歌舞。

律令歌舞化的重要表现，是改令中歌舞令的兴盛。前引施肩吾诗"巡次合当谁改令，先须为我打《还京》"，写的即是一种改舞蹈令。《南部新书》辛"令丹霞改令罚曹，霞乃号为《怨胡天》"云云，则记述

了一种改歌令。著辞令的出现,亦是律令歌舞化的结果:

> 白中令镇荆南,杜蕴常侍廉问长沙,时从事卢发致聘焉。发酒酣傲睨,公少不怿,因改著辞令曰:"十姓胡中第六胡,也曾金阙掌洪炉,少年从事夸门第,莫向尊前喜气粗。"卢答曰:"十姓胡中第六胡,文章官职胜崔卢,暂来关外分忧寄,不称宾筵语气粗。"(《唐摭言》十三)
>
> (沈)询尝宴府中宾友,乃便歌著词令曰:"莫打南来雁,从他向北飞,打时双打取,莫遣两分离。"及归而夫妻并命焉。时咸通四年也。(《太平广记》二七五引《北梦琐言》)

下面将要谈到:正是在这种著辞令中,产生了大量的文人曲子辞。

唐代酒令歌舞化进程中的另一重大事件,是抛打令的出现。抛打令区别于其它酒令的特征,就是它的歌舞性。(一)抛打令普遍使用了妓乐。所有关于抛打令的记载,同时都是对女乐的记载。如白居易《代书诗一百韵寄微之》诗,在"打嫌《调笑》易"句前,咏及"香飘歌袂动,翠落舞钗遗";元稹《痁卧闻幕中诸公征乐会饮》诗,于"《红娘》留醉打"前,亦咏及"钿车迎妓乐"。(二)抛打令不仅在酒令内容上,而且在组织形式上,都实现了歌舞化。徐铉《抛球乐》辞云:"灼灼传花枝,纷纷度画旗。""歌舞送飞球,金觥碧玉筹。"无论是"灼灼传花枝"的取令方式,还是"歌舞送飞球"的取令方式,都有歌乐相伴。后一方式,更将歌舞贯穿于游戏始终。这与律令之用筹箸串令、骰盘令之用掷采串令,有很大区别。(三)在唐代各种酒令中,只有抛打令才拥有一批专门的歌舞曲调。上引白居易诗自注云"抛打曲有《调笑》",上引元稹诗云"《红娘》留醉打",敦煌本《父母恩重经讲经文》云"酒熟花开三月里,但知排打《曲江春》",又白居易、施肩吾诗所谓"打《义扬》"、"打《还京》",皆可证。(四)抛打令似是由妓女和文人共同创造的一种酒令。这不仅因为抛打酒筵总是有妓女

参加，而且因为抛打令同教坊歌舞有关。在唐代，具有艺术意义的“打”字，最早是用于对鼓乐演奏的描写的，如《羯鼓录》记玄宗时李琎“常戴砑绢帽打曲，……奏《舞山香》一曲，而花不坠落”。后来才用作小舞的别名，如白居易诗记贞元年间于长安内坊所见：“旧曲翻《调笑》，新声打《义扬》，名情推阿软，巧语许秋娘。”这两个事件都发生在宫廷和教坊，故用“打”指奏乐和舞蹈，应出于教坊乐妓的语汇。而且，白居易诗是关于《调笑》一曲的最早的时代可考的记载。上引白居易诗注“抛打曲有《调笑》”，据注文，亦述贞元末事。由此可知：《调笑》是在贞元时候作为抛打曲流行的，其来源则为教坊新翻曲。这一实例，反映抛打令是吸收了教坊歌舞的一项伎艺。

在唐代艺术史上，抛打令占有重要的地位。它不仅本身是一种完全歌舞化的酒令，而且作为融合了其它酒令形式的一种复杂酒令，它推动了整个唐代酒令的歌舞化。如所谓“歌舞送飞球，金觥碧玉筹”（徐铉《抛球乐》），“上客如先起，应须赠一船”（刘禹锡《抛球乐》），表明律令手段已广泛用于抛打；又如元稹诗云“筹箸随宜放，投盘止罚啀，《红娘》留醉打，觥使及醒差”，可以证明《醉乡日月》所说“先用骰子，盖欲微酣，然后迤逦入酒令”云云，乃指由骰盘令而入抛打令。此外，《云溪友议》下云裴诚、温庭筠作《新添声杨柳枝》，“饮筵竞唱其词而打令”；杜牧《后池泛舟送王十秀才》云“问拍拟新令，怜香占彩球”；这说明：与其说著辞令是从律令中发展起来的，不如说它是从改令与抛打令的结合中发展起来的；与其说中晚唐的律令、骰盘令中加入了歌舞内容，不如说它们在这时实现了同抛打令的融合。因此，抛打令的产生和繁盛，可以视为唐代酒令歌舞化的根本标志。

此外，抛打令还是一种以劝酒为特征的酒令。刘禹锡《抛球乐》云“幸有抛球乐，一杯君莫辞”，说明了这一特征。白居易《莫走柳条辞送别》说：“莫欺杨柳弱，劝酒胜于人。”《莫走》，就是一支抛打曲。从罚酒为主到劝酒为主，是造成歌辞涌现的又一因素。韩愈《赠张

徐州莫辞酒》二首、刘禹锡《酬令狐相公六言见寄》、白居易《劝酒》、《劝我酒》数首，都是用于劝酒的歌辞。袁郊《甘泽谣》记有薛嵩饯别红线的一段故事，云："嵩以歌送红线酒，请座客冷朝阳为辞"。由这一例可见：酒令中的劝酒形式，曾造成了大量的文人即席创作。现存六首五言六句体的《抛球乐》，就是这样从抛打令中产生出来的。

三、唐著辞：送酒辞和改令辞

"著辞"是唐人自己创造的一个语词。它起于依调作辞的观念，而在酒筵歌唱中形成为常用术语。"著"，意为"附加"、"凭附"。慧琳《一切经音义》云："著，相附者也。"故唐人所用"著辞"一语，可具体分出三种用法：(一)依乐作辞。如白居易《故滁州刺史赠刑部尚书荥阳郑公墓志铭序》所说的"著乐词"。(二)依调唱辞。如韩愈《辞唱歌》："抑逼教唱歌，不解著艳词。"(三)依酒令设辞。如花蕊夫人《宫词》："新翻酒令著辞章。"在唐代，"著辞"一语主要用为后两种涵义。韩偓《袅娜》诗"著词但见樱桃破，飞盏遥闻豆蔻香"，沈亚之《秦梦记》"欲拟著辞不成语"，张祜《正月十五夜灯》"三百内人联袖舞，一时天上著辞声"，皆以"著辞"指依乐曲唱词。前面叙述的"著辞令"，则为依酒令设辞。这些"著辞"，且用于宴乐活动场合。因此，我们可以把"著辞"一名，理解为那些配合音乐和舞蹈的、作为酒令节目的依调填辞或依曲唱辞。

由于抛打令是融合了各种酒令的一种歌舞令，其中有送酒形式的歌舞，也有改令形式的歌舞；由于律令、骰盘令的歌舞化，亦表现为这两种酒令同送酒歌舞的结合；因此，唐著辞的内容可分为两类，一类是送酒辞，一类是改令辞。

送酒辞的数量，占现存唐著辞作品的半数以上。就其本事记载看，一部分是妓女所歌，另一部分是饮酒者的相互歌送。《太平广记》二五七载：朱梁封舜卿使蜀，于筵上"执斝索令，曰《麦秀两岐》。

伶人愕然相顾,未尝闻之,且以他曲相同者代之”。——这是伎人的应令歌演,无答歌形式。但大部分送酒歌,包括妓女所歌,却是有答歌的。白居易《醉歌示妓人商玲珑》“使君歌了汝更歌”,可证。因此,常见的送酒歌唱,是依次巡酒,依次作歌,彼此相送。郑还古《博异记》记载了红裳人与白衣人的相互送酒(《广记》四一六)。李玫《纂异记》记载了穆天子、王母、汉武帝、叶静能、丁令威等人的相互送酒(《广记》五〇),又记载了诸妓女与诸江神的同席酬唱(明抄本《广记》三〇九)。小说所记,虽托于神怪,却反映了唐代社会的实际风俗。从中可以看到唐代送酒歌舞有如下特点:

(一)大部分送酒歌是相互酬唱,答歌与令歌同依一调。如白衣人与红裳人所作二首,皆七言四句;穆天子与王母所作四首,前二首皆“三五七七”句式,后二首皆七言四句;王母与汉武帝继作二首,亦皆七言四句。

(二)送酒采用一人持杯,请另一人歌的形式。酒巡至某,某即持杯请歌送酒。因此,它是属于酒令范畴的歌舞。

(三)筵中歌舞兼备,舞蹈亦用先令舞后答舞的形式。如江神把酒,太湖神起舞作歌一首,辞为杂言;江神倾杯,亦自歌舞一首,辞亦为杂言。

(四)筵中穿插进行各种性质的歌舞。如《纂异记》所记的宴乐次序是:先由女乐数十辈,“皆执所习于舞筵”,有歌有舞,其中一首歌辞用王叡诗;继由诸江神相互作歌送酒,亦有歌有舞;最后由与筵者各效伎艺,有诗咏,有歌唱。由此可见:单纯表演性质的酒筵歌舞和酒令性质的酒筵歌舞,是相互影响、并存同用的。

从上述记载中还可以看到:送酒歌与一般的酒筵歌唱,在性质上仍有差别。送酒辞不仅有依调唱和的特点,而且有体制短小的特点。而作为单纯表演的酒筵歌唱,篇幅则很长。如“屈大夫左持杯,右击盘,朗朗作歌”一首,达 35 句。后一种歌辞,就不属于著辞了。

以上分析,可以帮助我们判别很多唐代文人曲子辞的伎艺性

质，并进而理解它们的格律特征的来源。例如以下两组作品：

(一)韩愈《莫辞酒》

莫辞酒，此会固难同。请看女子机上帛，半作军人旗上红。

莫辞酒，谁为君王之爪牙。春雷三月不作响，战士岂得来还家？

(二)韦庄《上行杯》

芳草灞陵春岸。柳烟深，满楼弦管。一曲离声肠寸断。/今日送君千万。红缕玉盘金镂盏。须劝。珍重意，莫辞满。

白马玉鞭金辔。少年郎，离别容易。迢递去程千万里。/惆怅异乡云水。满酌一杯劝和泪。须愧。珍重意，莫辞醉。

这两组作品均以二首成组；均有“莫辞酒”、“莫辞满”、“莫辞醉”的劝酒内容；韩愈之作每首二十余字，韦庄之作每首41字，均不甚长；每组二首均依一调。很明显，它们是在送酒歌舞中产生的歌辞。

韩愈《莫辞酒》二首，原题《赠张徐州莫辞酒》，这说明作品未必是韩愈自歌之辞。由于这是一组“赠”歌，也由于两首都有讽寄之意(参《韩昌黎诗系年集释》贞元十五年)，可以判断它们分别是为劝酒者和应答者撰作的，出自韩愈一手。但大部分劝酒内容的送酒辞，却应当是由两人的作品集合成组的。例如韦庄《上行杯》二首，分明由主客二人分唱。又如孙光宪《上行杯》二首，一写“分衿此地”、“无辞一醉”、“伫立”、“骎骎征骑”；一写“故人相送”、“金船满捧”、“离棹逡巡欲动”；一为送行人语气，一为行人语气；一在陆，一在水；一骑马，一乘船。说它们只是韦庄或孙光宪一人所作，就很值得怀疑。《纂异记》所载的《劝君酒》，由王母歌；《奉君酒》，由穆天子歌：二首格调一致。由于有故事记载，我们便知道他们果然出自二人之口了。——这一知识，可以用来帮助对唐代送酒类型的曲子辞进行作者考订。

上述知识，还可以用来指导对具体作品的分析。例如白居易《劝酒》，107字，四段，段各一韵，每段句式不同。由于送酒辞用于催酒，总是受到篇幅的限制，不太可能杂集四个意思凑成百字长篇，因此我们可以判断：这篇作品是酒筵上分用于四次的歌劝之辞，每段均应有格调相同的答辞。

此外，上述知识，还可以帮助我们认识唐著辞"依调填辞"的丰富性：所谓"格调"，不仅体现在送酒辞中令辞与答辞的辞式一致上，而且体现在他们的修辞手法的一致上。例如韦庄《上行杯》二首，不仅辞式彼此相同，且逐句均作语气、句法的对应，至二首末三句，竟除去韵脚外，全入复沓之格。这就昭示我们：后世词律的产生，既有音乐上的原因，又有酒令伎艺的原因。在改令中，这一关系就表现得更为明显了。

改令，指改换旧令，另拟新令。是与筵者依次为令主的行令方式。改令的内容若为唱曲、度词，这种令便称"著辞令"。依令而作的歌辞，既是典型意义上的"著辞"，又可称为改令辞。著辞令主要由律令中的文字令演变而成，但在律令、骰盘、抛打三大型式中，都可使用著辞令。

改令著辞，必须遵守双重规定。即在形式（辞式）上和内容（题材范围）上都依照预定令格的要求作辞。如前引《唐摭言》卷十三所载的白敏中的"改著辞令"和卢发的答令，其中的七言四句的曲调，及调中的"胡"、"卢"、"粗"韵，是形式上的令格；咏"十姓胡中第六胡"，则是内容上的令格。符合这两个条件的改令辞，最早有以下几首：

回波尔时酒卮，兵儿志在箴规，侍宴既过三爵，喧哗窃恐非宜。（李景伯《回波乐》）

回波尔时栲栳，怕妇也是大好，外边只有裴谈，内里无过李老。（失名《回波乐》）

台中鼠子直须谙，信足跳梁上壁龛。倚翻灯脂污张五，还来啮带报韩三。莫浪语，直王相。大家必若赐金龟，卖却猫儿相报赏。（崔日用《乞金鱼词》）

这几首作品都产生在中宗朝。第一首载《隋唐嘉话》，云“景龙中中宗游兴庆池，侍宴者递起歌舞，并唱《下兵词》”，李景伯唱此首。次首载《本事诗》，云中宗内宴时优人所唱。第三首亦载《本事诗》，云“因内宴，中宗命群臣撰辞”，崔日用曰云云。前二首齐言，用《回波乐》调；后一首杂言，曲调名不详。它们的共同特点是：一、依照统一的曲调创作，此由所谓“递起歌舞”、“命群臣撰辞”可知。二、有命题，“酒卮”、“栲栳”、“台中鼠子”的咏物特征表明了这一点。——命题、命调，就是这些作品作为改令辞的条件所在。

上述作品都是有本事记载的。中宗时代的《回波乐》辞，另外还有沈佺期、杨廷玉的作品留存至今。把这些作品和它们的本事放在一起比照，很容易判断它们的改令性质，并概括出（一）命调、（二）依格作辞、（三）以调笑语咏物等三个特点。下面几首，虽无本事记载，却同样具备上述特点：

胡马，胡马，远放燕支山下。跑沙跑雪独嘶，东望西望路迷。迷路，迷路，边草无穷日暮。

边草，边草，边草尽来兵老。山南山北雪晴，千里万里月明。明月，明月，胡笳一声愁绝。

杨柳，杨柳，日暮白沙渡口。船头江水茫茫，商人少妇断肠。肠断，肠断，鹧鸪夜飞失伴。

三首作品同调，分别为韦应物、戴叔伦、王建作。词首皆用叠句呼物名，显然是因命题创作而有的。每首三转韵，后一处并颠倒前韵韵脚二字而立新韵。这种修辞手法，同音乐无关，应来自改令的令格

要求。曲调名一题《调笑令》,一题《三台令》,一题《转应词》,亦暗示了作品的改令性质:"转应"应是指"月明"—"明月"、"路迷"—"迷路"这种修辞格,或是指"迷路,迷路,边草无穷日暮"—"边草,边草,边草尽来兵老"这种递转命题的行令方式;"调笑"应是指它的游戏特点;"三台"应是指它的曲调类型——它的主要句式乃六言,是从六言四句的《宫中三台》、《江南三台》等曲调变化而来的。总之,这几首作品,以及韦应物、王建、冯延巳的另外七首《三台令》或《调笑令》,都是改令著辞。

当我们把"转应"猜测为一种递转命题的行令方式的时候,实际上,我们已作了这样一个推断:韦应物的"胡马"和戴叔伦的"边草",作于同时同地。这一推断的理由是:这两首改令辞不仅格调相同,辞中景物的地区特色相同,转韵的方式相同,而且,辞中第二韵的两句分别严格对仗——"山南山北雪晴"之于"跑沙跑雪独嘶","千里万里月明"之于"东望西望路迷",不仅修辞的方式相同,语法结构相同,而且句中平仄相同,甚至入声字的位置也相同。韦应物一首以"边草"结,戴叔伦一首以"边草"起,在存在那么许多"相同"的情况下,难云出于偶然。故上述契合,应视为还令与改令之间的契合。韦、戴年齿相近,戴仅长韦五岁(据《唐代诗人丛考》),贞元初,他们同在江西任刺史(韦为江州刺史,戴为抚州刺史),是很有条件相互交往的。贞元且正是《调笑》令初兴的时候。因此,从时间角度看,把"胡马"与"边草"理解为一组改令辞,也有充分的根据。

上述几首作品,还揭示了另一个重要现象:改令辞的辞式,基本上是由音乐(曲调)规定的,但改令的令格要求,亦可造成辞式变化。初盛唐的著辞均以六言体为主,《倾杯曲》、《回波乐》、《三台》皆然,乃因催酒曲源于胡乐,以急三拍为节奏特点。但用于调笑的《三台令》,却加入了产生于命题要求和转韵要求的二言句,遂使原来的六言四句体变成杂言八句体。这就证明:在固定曲调之下,改令的令格要求也能决定著辞的辞式。在以下二组改令辞中,同样存在这种

情况：

> 措大吃酒点盐，军将吃酒点酱。只见门外著篱，未见眼中安障。（方干改令讥李龙丘）
>
> 措大吃酒点盐，下人吃酒点鲊。只见手臂著襕，未见口唇开袴。（李龙丘还令）
>
> 一盏酒，一捻盐，止见门前悬箔，何处眼上垂帘。（方干改令戏吴杰）
>
> 一盏酒，一脔鲊，止见手臂著襕，何处口唇开袴。（吴杰还令）

这两组改令辞，均以六言为基本句式，显然是受《三台》类型的催酒曲的影响而形成的，故可判为依调填辞的改令著辞。它们的本事，载在《唐摭言》十三和《唐语林》七。前例以兔缺嘲对目翳嘲，后例以兔缺嘲对目赤嘲，题材、文字均相近。这会不会是一个故事的两种流传？不无可能。但两组辞的起令句式，分明是不同的；把它们看作两种常见令格的不同实例，似更妥当。就是说：它们的关系，应是相互影响和相互派生的关系；先有"措大吃酒点盐，军将吃酒点酱"的六言令，后有"一盏酒，一捻盐"的杂言令；两者之间的辞式差别，体现在提出令格的前两句上，因此，是由同一曲调下的令格差别造成的。在齐言《三台》与杂言《三台》之间，我们已经看到了这种关系。

尽管关于改令著辞的事迹记载，到今天已所存无几，但大批改令著辞的存在，却仍是事实昭然的。因为一旦认识了改令令格对辞作的影响，便能据作品特征判别它的改令辞身份。敦煌歌辞《苏莫遮》说："善能歌，打难令。"《维摩诘经讲经文》（《敦煌变文集》541 页）说："风前月下缀新诗，水畔花间翻恶令。"酒筵伎艺求难求险，改令令格愈演愈繁，这种趋势，益发使著辞的酒令特征得到了强调。初

唐时候的改令著辞，主要特征只是命题和命调；到中唐，便出现了《三台令》的转应格和《宴桃源》的叠句格（“告你，告你”，“无奈，无奈”）。晚唐以降，曲子辞的修辞手法急速演进，种种装饰性的声韵格律蓬勃滋生，多韵、转韵、叠韵、严究字声等等，乃成为此时著辞中的惯常现象。如《荷叶杯》，既有温庭筠体的仄韵间入平韵格，又有顾敻体的末句叠韵格（“狂摩狂，狂摩狂”，“知摩知，知摩知”）。如《上行杯》，平韵之中间用两种仄韵，后六句竟协五韵。如温庭筠《诉衷情》，乃造多韵之极，全辞 33 字，叶韵字达 11 字。如《酒泉子》，在敦煌辞八句两换韵的基本调式上，演变出了二十多体。如《南歌子》，温庭筠所作七首，居然连句中平仄也严依一格。——这种情况，不仅在敦煌曲子辞中没有先例，而且在宋代新造词调中一无继响。因此，我们只能在晚唐五代的特殊历史条件中，寻找对这些现象的解释。上述曲调，都是专用于宴乐行令的曲调；上述作品，都具备改令著辞的基本特征；因此我们知道：原来是改令这种唐代酒令伎艺，造成了诗歌格律史上的奇异现象！人们探索多年的词律形成之谜，原来在改令中可以找到一大部分谜底！为了对改令著辞的格律形成获得更全面的掌握，下面两节，我们还将就它的伎艺手段和音乐性格再作补说。

四、著辞格律补说：嘲与改令

改令著辞，接受了唐代两种伎艺的影响：一为嘲，一为改令。从嘲接受了以调笑语咏物的特点，从改令接受了依格作辞的特点。著辞的格律，亦有很大部分来自这两种伎艺。

嘲是唐代风俗的一种，《太平广记》有“嘲诮”五卷，记述其事；嘲也是诗歌体裁的一种，《全唐诗》有“谐谑”四卷，载录其辞。《太平广记》“嘲诮”卷中并载有酒筵改令相戏谑的事迹，《全唐诗》“谐谑”卷中亦载《回波乐》等酒筵著辞。嘲与著辞，显然因为它们有相同的游

戏性质，而具备彼此类似的形式和内容。

嘲或嘲诮诗的艺术手法有类今天的漫画，大抵用夸张之语描写对象以施行谐谑。对象无非人与物两类。嘲物诗如：

水恶鸟，头如镰杓尾如凿，河里搦鱼无僻错。

酒，头似阿滥馅头。

竹，风吹青肃肃。凌冬叶不凋，经春子不熟。虚心未能待国士，皮上何须生节目。

嘲人诗如：

陆余庆，笔头无力嘴头硬。一朝受辞讼，十日判不竟。

可怜好个刘文树，髭须共颏颐别住。文树面孔不似猢狲，猢狲面孔强似文树。

以上几例，可见出嘲诮诗的特点是：一、多以首句骂名；二、多为应令即兴而作（参《太平广记》二五三、二五四及《全唐诗》八六九所载本事）；三、用隐语，如以“头似阿滥馅头”暗射酒非醇酒（非鹅头）；四、用双关，如以竹讽温彦博“虚心未能待国士”。唐代著辞，亦有这些特点。韦应物、戴叔伦、王建等人所作的《三台》、《调笑》，皆以首句点题，见所咏之物；裴诫、温庭筠的《新添声杨柳枝》、《南歌子》，也大量采用了谐音、隐喻、双关手法。这一类著辞之所以能流行于酒筵，是因为酒筵伎艺已接受了嘲诮之风的影响。

嘲诮诗语出夸诞，辞式也往往参差不齐。尤其命题之作，既然常将所状之物的物名置于首句，便造成三言（或一言）领五言、七言多句的格式的出现和流行。这在后来成为了杂言著辞的一种基本辞式。如：

劝君酒，为君悲且吟。自从频见市朝改，无复瑶池宴乐心。
怨空闺，秋日亦难暮。夫婿断音书，遥天雁云度。

二首均载李玫《纂异记》，前一首云是王母送酒之歌，穆天子答歌一首，亦用此体；后一首云是张生妻侑酒歌，原共六首，杂言三首均用三言领起。此外，韩愈《莫辞酒》二首、皇甫松《摘得新》二首、韦应物《对芳尊》一首，亦用上述格调。

嘲的另一特点是：它是相互应答、反复竞胜的一种游戏方式。常见的嘲本事，总是关于对嘲的本事。《太平广记》二五三至二五五，有许多对嘲记载。兹转述几则如下：

隋薛道衡将向佛堂礼拜，至门，堂内僧大引声读《法华经》文作嘲："鸠盘茶鬼，今在门外。"道衡应声还以《法华经》，答云："毗舍阇鬼，乃在其中。"

唐初梁宝颜黑，赵神德目赤。梁嘲之云："赵神德，天上既无云，闪电何以无准则。"赵答嘲："向者入门来，案后唯见一挺墨。"梁又嘲："官里料朱砂，半眼供一国。"赵又答："磨公小拇指，涂得太社北。"

唐甘洽与王仙客互以姓相嘲。甘云："王，计尔应姓田，为你面拨獭，抽却你两边。"王答："甘，计你应姓丹，为你头不曲，回脚向上安。"

由上可见：对嘲的特点是依格。第一例同依经文，同作"四四"句式；第二例同嘲面目，同依一韵，同作"五七"句式或"五五"句式；第三例同是姓嘲，同用拆字法，同依"一五五五"句式。这里面，基本的一个要求是对句式的要求。就这一点看，从对嘲到改文字令，进而到改著辞令，其间确实是有一以贯之的发展线索的。

由嘲到令，或由嘲到著辞，只有一步之遥。只要它用于酒筵，便

是令,是酒筵伎艺;只要它配入曲调,便是著辞。许多嘲,一举足就跨过了这条界限。《新唐书》一一九《武平一传》载:中宗时皇后设宴,命光禄少卿韦婴监酒,“婴滑稽敏给,诏学士嘲之,婴能抗数人”。同书一二五《苏瑰传》载:中宗时,大臣拜官,献食天子,苏瑰独不进,“及侍宴,宗晋卿嘲之,帝默然”。这些记载,表明民间酒筵早已有作嘲相娱之风,此时并进入了宫廷。前一段引文接下去说:“酒酣,胡人袜子、何懿等唱《合生》,歌言浅秽。”嘲同歌舞戏弄《合生》既然连用于酒筵,那么,它便是具备了伎艺性质的。从另一方面看,嘲亦可同音乐结合。《太平广记》“嘲诮”卷中“辛亶”条、“朱随侯”条、“姜晦”条,所记都是以歌作嘲。改令著辞中的许多作品,从内容上看,实际上便是嘲。例如现存的几首《回波乐》辞,若略去表示歌唱定格的“回波尔时”四字,便成为:

酒卮。兵儿志在箴规。侍宴既过三爵,喧哗窃恐非宜。
佺期。流向岭外生归。身名已蒙齿录,袍笏未复牙绯。
廷玉。打獠取钱未足。阿姑婆见作天子,旁人不得枨触。

首句二字点题、定韵,继起六言三句用俗语实行嘲讽。除掉依调不依调外,这些作品就同嘲诮诗没有甚么区别了。

总之,唐代著辞和著辞令,实际上是用酒筵歌唱的方式,对民间各种游戏和伎艺的集中。嘲这种伎艺,不仅为酒筵著辞提供了谐谑风格,而且为它提供了种种表现手法,从而影响了著辞格律的形成。首句用短句命题,令答二首同一主题、同依一韵、同一辞式、同一修辞手段——这些令辞格式,都可以在嘲中找到渊源。

关于改令,前面已从著辞的角度述及,兹就著辞令格律与整个改令伎艺的关系再作一些讨论。

改令是一种自由拟令。举凡在一定组织之外,即兴设置的酒令,都属改令。除掉著辞令外,它还有舞令、手势令、诗令、博物令等

众多的形式。如元稹《夜饮》云“闲征药草名”，即说的是一种博物令。又《云溪友议》下云：“对酒征古今及诗语，韦叟吟曰：‘长安轻薄儿，白马黄金羁’…… 李生还令曰：‘昨日美少年，今日成老丑。’”——则说的是一种诗令。在种种改令游戏中，以文字应答形式的酒令，应用最为普遍。著辞令只是文字令中的一支，因而是在文字令的氛围中发展演变的。

现在可见的唐代文字令，都有相当难度，如失名《玉泉子》所记：

> 〔郑〕光在河中日，……宴饮征令。时薛起居保逊为客在坐。光把酒曰：“某改令：身上取一果子名。——膍脐。”他人皆尽思不得。至薛乃还令曰：“脚杏。”满座皆大笑。

改令的令格限制，总是双重的。此例的令格是：须是人体器官名，又须是水果名。改令著辞命题、命调的格律特征，与此同出一辙。此外如《旧五代史·李景传》引《五代史补》所载：“遥望渔舟，不阔尺八”；“凭栏一吐，已觉空喉”。——尺八、空喉（箜篌）既是眼前事，又是乐器名。“雪下纷纷，便是白起”；“著屐过街，必须雍齿”；“明朝日出，争奈萧何”。——白起、雍齿（用齿）、萧何（消何）既状雪中情景，又是古人姓名。这几种改令格很险，限制很严，他们反映了当时改令游戏求难求险的普遍风气。郑光“宴饮征令”，是这种风气的一个证明；而改令著辞中“打难令”、“水畔花间翻恶令”的现象，也是这种风气的表现。

改文字令的难度追求，很大程度表现在对修辞格的讲究上。《唐摭言》卷十三记有沈亚之与“小辈”的一次行令。改令为书语、俗语各两句：“伐木丁丁，鸟鸣嘤嘤，东行西行，遇饭遇羹。”前二句为书语，后二句为俗语，这是内容方面的令格；每句四言，协一韵，这是形式方面的令格。在此之外，前二句中又均有叠字，后二句中又均有重字，这就在一般的令格要求外，加上了修辞的要求。这种改令，就

不仅有双重令格,而是有三重、四重令格。沈亚之的还令,严格说并不完全符合标准:“如切如磋,如琢如磨;欺客打妇,不当喽罗。”但前二句毕竟合了重字格,也就算通过了。

修辞格的一个重要方面,是对音韵的要求。这大概起因于绕口令。前引贺若弼所造急口令云“鸾老头脑好,好头脑鸾老”,即字字韵,又多同声。《全唐诗》八七九记令狐楚、顾非熊改一字令,改令还令分别为:“水里取一鼍,岸上取一驼,将者驼,来驮者鼍,是为驼驮鼍。”“屋里取一鸽,水里取一蛤,将者鸽,来合者蛤,是谓鸽合蛤”。其难度,便在同音字的选用上。这一组改令,每辞二十二字,有八字同音。后来的改令,即使不是绕口令,一般也有对用韵的要求。如高崇文、薛涛的改一字令,令格为“须得一字象形,又须逐韵”(见张蓬舟《薛涛诗笺》)。又如王锴与冯涓改令,令格为“一字三呼,两物相似”,令云:“乐、乐、乐,冷陶似馎托”;“己、已、巳,驴粪似马屎”(《全唐诗》八七九)。除两物相似的内容格、一字三呼的形式格外,每令八字中有四韵字,也是成功地完成了改令与还令的一个重要表现。从这几个例子可以知道:改令著辞讲究错韵、转韵等音韵修辞手段,并不是孤立的现象,它是整个改令令格发展演变的一个结果。

以上例证,有二例属改一字令。其特点是句式不变,但改一韵字。高、薛二人所作令辞分别是:“口,有似没量斗”;“川,有似三条椽”。变化仅在韵字上。韦庄送酒辞(亦可称改令辞)《上行杯》二首,末三句分别是“须劝,珍重意,莫辞满”和“须愧,珍重意,莫辞醉”。这正是应用了改一字令手法的一例。

从改令到著辞,转变条件是令格同音乐相结合。改著辞令的实例,明显表明了这种关系。此外还有几首改令辞,从另一侧面说明:改令令格同音乐的结合,是有它的必然性的:

□□□□宣,美人秋水似天仙。红娘子本住□□,蝶儿终日绕花间。/举头聚落秋□□,悔上采莲船。杨柳枝柔,堕落西

蕃。

……羊子遍野巫山，醉胡子楼头饮宴，醉思乡千日醺醺，下水船盏酌十分，令筹更打江神。

原辞载敦煌写本斯5643和伯3911，此用半塘师校本。二辞中至少包含了如下曲名：《天仙子》、《红娘子》、《玉蝴蝶》、《绕花间》、《采莲》、《杨柳枝》、《落西番》（或《定西番》）、《黄羊儿》、《巫山》、《醉胡子》、《醉思乡》、《下水船》、《江神子》。因此，它们是以嵌曲名为令格的改令辞。它们代表了这样一种倾向：一旦改令进入酒筵，就力图把酒筵活动的内容熔铸入令。于是"尺八"、"箜篌"、盏酌十分"、"令筹更打"以及大量曲调名便成为改令的素材。如果这种"熔铸"发生在形式方面，曲调本身成为改令的形式令格，那么，改著辞令就应运而生了。

在前面，我们曾根据改令著辞的形式特征，认为改令令格造成了中唐至五代曲子辞格律的装饰化和游戏化。实际上，上述对改令令格伎艺特征的分析，亦是很有力的旁证。此外还有一些例证是：中唐至五代，著辞令非常盛行。花蕊夫人《宫词》说："新翻酒令著词章，侍宴初开意却忙。宣使近臣传赐本，书家院里遍抄将。"这说明：著辞令常常是一次宴会的主要节目。曲调令格预先颁布，与筵者得以有一个较充分的写作时间，这无疑是为适应格律精巧的著辞创作而设置的制度。尽管如此，与筵者还得"忙"，得花相当时间进行创作，因此，这种创作就不是一般的曲子辞创作。从所谓"传赐本"和"遍抄将"看，令格似是以歌辞范例的形式公布的，因此，它必然包括曲调以外的第三重令格。杜牧《后池泛舟送王十秀才》说"问拍拟新令"；贾悚《春池泛舟联句》说"杯停新令举，诗动彩笺忙"。——这恰可看作花蕊诗句的注脚，说明著辞创作的过程是：依据曲拍拟订令格，依据令格写作著辞，然后才进入著辞的演唱。令格在这里是一个联系曲调与歌辞的过渡形式，有它的独立性，它已经兼有改令规

范和依调著辞规范两方面的属性。或者说:“曲拍”代表了音乐的令格;“问拍拟新令”,则在音乐的令格之外,加上了修辞的令格。如果说,温庭筠、裴諴的《杨柳枝》,都依一调,都用双关,都咏艳情,而分别以琵琶、莲子、桃核、骰子等等为题面,是既讲求曲调规定又讲求主题、题材、创作手法规定的令格代表(《云溪友议》说当时饮筵竞唱温、裴《杨柳枝》而打令,我理解为当时饮筵竞以温、裴词为改令令格而行著辞令);那么,在与此相同的要求下,变六言四句体为“二二六六六二二六”体的《三台令》、《调笑令》、《转应词》,以及温庭筠的《南歌子》、《酒泉子》、《荷叶杯》、《诉衷情》、《定西番》,便是既讲求曲调格又讲求修辞格的令格的代表。例如《酒泉子》的二十多体,实际上便是由于在一种曲调令格之下设置多种修辞令格造成的。因此,这些曲调的格调,不仅反映了唐代文人曲子辞在格律方面的尝试,不仅代表了在著辞影响下曲子辞发展的一个阶段的特色,而且,它们本身就是一批改令令格的遗存。

五、著辞曲的特征

唐著辞曲调,可考者在五十曲以上,很大一部分来源于流行曲,其中二十种出自盛唐教坊曲。若把这些曲调与其它教坊曲作一对照,那么可知它的特点是:一、合舞,二、富游戏性,三、有比较喧腾急促的音乐风格。

常用于酒筵歌唱的著辞曲,一般均有舞曲渊源。如《山鹧鸪》,原出民间,有舞踏(见顾况《听山鹧鸪》)。中唐用于酒筵,亦配舞。元、白诗“舞态翻鸲鹆,歌辞咽《鹧鸪》”,“酩酊歌《鹧鸪》,颠狂舞鸲鹆”,可证。如《南歌子》,原即教坊舞曲,敦煌写卷中有数种舞谱存世。如杨云卿醉后善歌的《扫市词》(见白居易哭杨诗),其始即名《扫市舞》,载在《教坊记》。如裴諴、温庭筠时代用于打令的《杨柳枝》,在中唐原作健舞曲流行,见薛能《柳枝词序》。以上几曲均为教

坊曲。教坊以外的送酒曲亦如此,如隋曲《昔昔盐》,盛唐为舞曲(据《乐苑》),贞元间华奴多唱此送酒。元稹诗有“传盏加分数,横波掷目成,华奴歌《淅淅》,媚子舞卿卿”句。据此,亦配有舞容。元稹又有《追昔游》诗云:“醉摘樱桃投小玉,懒梳丛鬓舞《曹婆》。”《曹婆》起始较早,日本《续教训钞》判为“古乐”(日本习惯:“古乐”指唐以前之乐),从元稹诗看,亦是酒筵小舞。此外联系到抛打曲均配舞的特点,我们可以说:著辞音乐,是歌舞并用的音乐;著辞曲调,总是适合舞蹈表演的乐曲。

用于抛打的著辞曲,则不仅合舞,亦在风格上有谐谑的特点。白居易诗说“新声打《义扬》”,“打嫌《调笑》易”。《义扬》即出于歌舞戏,因为它描写了义阳公主被宪宗幽禁时的“游处离异之状”,而致“往往歌于饮席”(《旧唐书》一四二)。《调笑》是曲调名;或者更准确地说,它是乐曲类名,概括了具有“调笑”特色的一类曲子,它的谐谑特点由调名可见。至于《舞引》、《红娘》,元稹诗则有云:“《红娘》留醉打”,“《舞引》《红娘》乱打人”。“醉打”、“乱打”,把这几支曲子的游戏特色揭露得非常充分。

著辞曲的另一特点,在于它们所具备的明快急促的节奏。这同它们非舞即谑的特点是一致的。舞曲同歌曲的一个重要区别,乃在舞曲的节拍迅急。这可以从“促舞递繁吹”,“腰凝舞拍密”,“急挥舞破催飞燕,慢逐歌词弄小娘”等诗句中见出。凡破曲、急曲,大体上皆是舞曲。有了舞蹈的加入,器乐曲和歌曲才能变成大曲;因为舞曲加入了特别急促的节奏,势必造成新的结构。由于这个原因,一些特别流行的著辞曲,总是有同调名的大曲;而这些曲调,又总是作为大曲的舞曲摘遍曲流行的。这一类著辞曲的代表,当推《回波乐》、《三台》、《倾杯乐》三曲。

《回波乐》,教坊舞曲,大曲。又名“下兵辞”。商调曲。其始为舞踏,见《北史》四八《尒朱荣传》。中宗朝群臣侍宴,所歌《回波乐》均有舞。其辞六言四句,以“回波尔时”起句,成定格。后世的改著

辞令，盖源于此。《羯鼓录》载其曲名，属太簇商。既合舞乐，其风格可知。据日本《教训钞》记载，它的主干部分为“破”，四帖（叠），各八拍；另有“序”一帖，四拍。流行的小舞舞曲《回波乐》，实即破曲《回波乐》。

《倾杯乐》，教坊曲。隋代俗乐歌曲，六言体。唐贞观中，乐工裴神符奏入瑟琶，属中吕商（《唐会要》三三）。高宗时以六言形式流传民间，见许敬宗《上恩光曲歌辞启》。盛唐时用于舞马伴奏，合鼓乐，其节繁急，常以数十遍联奏，见张说《舞马辞》与敬括《季秋朝宴观内人马伎赋》。日本《教训钞》所记《倾杯乐》为中曲，破二帖，急三帖，帖各十六拍。日本《歌舞品目》卷五云：“以破为中曲，以急为小曲。”唐代酒筵上流行的《倾杯乐》，当是急曲。

《三台》，教坊曲。原为北齐宫人送酒曲（据《刘宾客嘉话录》）。因“作乐时部首拍板三声”得名（见方以智《通雅》引李涪《刊误》）。其节奏为“急三拍”，用此类节奏的乐曲，多以“三台”名。如《突厥三台》、《宫中三台》、《江南三台》、《上皇三台》、《西河师子三台舞》、《怨陵三台》、《庶人三台》、《皇帝三台》等。各种《三台》，传辞大抵六言体。《三台》大曲一名《三台盐》。据日本《教训钞》，有破二帖、急三帖，每帖十六拍，舞人二，体制同《倾杯乐》。《急三台》，应即《三台盐》的急遍部分。唐李匡文《资暇录》云：“催酒三十拍促曲，名《三台》。”宋张表臣《珊瑚钓诗话》云：“乐部有促拍催酒，谓之《三台》。”又孙棨《北里志》记胡证在酒席上谓众人曰：“鄙夫请非次改令：凡三钟引满，一遍《三台》，酒须尽。”可见《三台》是最常用的送酒曲，它的特点，是有特别急促的曲拍。

《回波》、《倾杯》、《三台》，之所以成为最常见的送酒曲和著辞曲，并非出于偶然。它们喧腾急促的风格是共同的。皇甫松《醉乡日月》“觥录事”条云：“有犯者，辄投旗于前曰：某犯觥令。……律录事顾伶曰：命曲破送之。”这里表明了短小急促的曲破同送酒的必然关系。从这一点说，《回》、《倾》、《三》三曲，代表了全部著辞曲的音

乐特色。

此三曲并且有共同的乐制、辞式和来源。它们都起于北朝俗乐，是第一批华夷融合的乐曲的实例；它们都在酒筵风俗背景上产生；而且，三曲都同用六言句式。因此，在乐制、音乐风格、辞式和来源诸方面，它们足以提供关于著辞曲特征的规律性的认识。这是很容易找到旁证的。如《金刚舞》和《狮子舞》，隋末就曾用于民间饮宴（见《朝野佥载补辑》），传至日本，用笛与大鼓、钲鼓伴奏，有序、有破、有急（见《教训钞》四）。如《轮台》，“大唐乐也，酒醉作之”（见日本《音乐根源钞》），其始出于边地“共酌葡萄美酒，相抱聚蹈轮台”的风俗（见《大日本史·礼乐志》）。如《醉公子》，亦出胡地，“胡人子息年长始别家之时，奏此曲饮酒”（《音乐根源钞》）。如《柘枝》，来自南诏（参今人杨宪益《译余偶拾》），中唐用于抛打令中击鼓传球时的舞蹈伴奏（白居易诗：“《柘枝》随画鼓，《调笑》从香球”）。如《抛球乐》，来自打马球或蹴球游戏，源于波斯（参向达《唐代长安与西域文明》），中唐起用为舞球闪盏时的伴奏曲和著辞曲。如《望远行》、《上行杯》、《离别难》，存辞皆以离筵、远别为内容，又载在《教坊记》，因知产于盛唐进士试后的曲江宴饮（参下节），晚唐饮席之间，多用为打令曲（见《唐语林》七）。……综上可知：唐著辞曲同它所属的隋唐曲子一样，在民间有源远流长的发展。它的音乐风格，由于西域乐舞的输入而得以形成。同一般曲子相比，它具有更多的胡乐渊源，同时也更多地产自民间酒筵风俗。因此，它的俗乐特点和新音乐的特点更加显著。它的游戏性质，使它具有音乐素材的纯艺术性，较少受到雅俗、华夷等等级观念的束缚。它之所以能同抛、挼、打、送等丰富的表演动作配合，之所以能经过加工、改进，滋生复杂的改令令格，之所以能代表全部俗乐，引起文人曲子辞创作的热潮，都不是偶然的。

六、著辞产生和发展的历史条件

广义地说,凡酒筵上的即兴演唱辞,无论是否采用流行曲调,都可称为著辞。但大量唐著辞的实例却昭示我们:用于送酒的著辞,既然有相互唱酬的关系,便必然使用统一的曲调;用于抛打歌舞的著辞,既然配合既定的声容,便须依调填辞;作为酒令之一种的著辞令,既然具备改令的性质,便须遵循具体的曲调规则。无论是在哪一种情况下产生的著辞,其实质都是曲子辞。曲子辞是隋唐燕乐的独特产物,因此,也只在隋唐五代,才有著辞。

有一些具体曲子的产生,稍早于隋唐燕乐的成立。但曲子的大规模出现及其流行,却仍可视作著辞产生的第一个条件。常用的著辞调,都是流行曲子。无论《回波乐》也好、《倾杯乐》和《三台》也好,都是在隋唐燕乐揭开一个新的历史局面的情况下,广被歌辞而获得传唱的。方干诗:"席上新声花下杯,一声声被拍声催。"元稹诗:"拍逐飞觥绝,香随舞袖来。"杜牧诗:"问拍拟新令,怜香占彩球。"——这些新的节奏("拍")观念,正是隋唐燕乐给予曲子的显著特征。著辞的依调填辞,也以曲子的规范化作为基础。

作为一种特殊的曲子辞,著辞也有它的特殊的历史条件,这就是我们在前面所讲的歌舞同酒令伎艺相结合。一方面,酒筵歌舞由妓女的职责和专长而成为群众的普遍技能;另一方面,酒令伎艺由有言语无歌唱、有手势无舞蹈发展为歌舞游戏。这是著辞产生和发展的第二个条件。换言之,隋唐燕乐的兴起,导致了著辞的产生;曲子歌舞同酒令伎艺相结合,导致了著辞的繁盛,使著辞获得了自己的典型形式。

《唐语林》卷八这样叙述了酒令伎艺的历史发展:

> 璧州刺史邓宏庆,饮酒至(置)"平"、"索"、"看"、"精"四字。

> 酒令之设，本骰子、“卷白波”律令。自后闻（间）以《鞍马》、《香球》或《调笑》抛打时上酒，〔有〕“招”、“摇”之号。其后“平”、“索”、“看”、“精”四字与律令全废，多以“瞻相”、“下次据”上酒，绝人罕通者。“下次掘（据）”一曲子打三曲子，此出于军中邠善师酒令，闻于世。

原文颇不易通读，令依文意作了拟校。“卷白波”意同“飞觞”，“言其饮酒之快”（见《靖康缃素杂记》三），乃律令的一种。“招”、“摇”为抛打舞势语汇，《全唐诗》八七九载《打令口号》云：“送摇招由，三方一圆，分成四片，送在摇前。”朱熹《语类》卷九二解释说：“盖招则邀之之意，摇则摇手呼唤之意，送者送酒之意。”“下次据”为酒令名，《醉乡日月》第十四门即“下次据令”。敦煌伯 3501 卷舞谱云：“《遐方远》……打间拍子送。”“《南乡子》……打《浣溪沙》紧慢段送。”“《凤归云》……打段前一拍送，破曲子。”这里说的就是下次据令舞的几种“打送”的方法：或在本调的常规拍式中增加送拍；或按另一曲调的拍式结构打送拍，由此造成“一曲子打三曲子”的令格变化，亦即通过打送方式的变化，使同一支舞曲成为旋律相同但节奏不同的三支舞曲。邓宏庆为高宗时人，见《国史补》下。《国史补》又云：“令至李稍云而大备。”据《太平广记》二七九，李稍云乃盛唐人。又《唐语林》七云：“唐末饮席之间，多以《上行杯》、《望远行》拽盏为主，《下次据》副之。”——依据上述，我们可以得知唐代酒令伎艺的大体演进过程，有四个阶段：一、继承前代骰子令、“卷白波”律令的阶段；二、高宗年间，增加“四字令”的阶段；三、从盛唐李稍云开始，律令、骰盘、抛打三大酒令形式成熟的阶段；四、晚唐律令废止，“下次据”一类歌舞令盛行，出现“一曲子打三曲子”的新形式的阶段。很明显，唐代酒令的发展，是以歌舞化为趋势的，这同本文第二节所述正相吻合。

“四字令”的内容如何？因缺少资料，无法详考。前面曾根据敦

煌《高兴歌》,把它判属律令。冒广生《疚斋词论》则说:"约,束也。谓舞者以手自束其腰也。《洛神赋》:'腰如约素。'约、索声近,素、索形近。疑即邓宏庆'平、索、看、精'之'索'字。乐府羽调曲有丁六娘《十索》本此。"这一解释不尽妥当,丁六娘《十索》,按辞中文意,"索"皆义为索取。但这里把"四字令"猜测为一种手势令,却是可以参考的。如此,则酒令伎艺同歌舞相结合的趋势,在初唐就有两方面的表现:一方面是酒筵歌舞游戏化,如《游仙窟》中的"舞著辞"、中宗朝的舞《回波乐》;另一方面是酒令动作化,如手势令的盛行。

在唐代酒令史上,抛打令的出现是一个划时代的事件。抛打令盛行于中晚唐,然而根据李肇《国史补》,它在盛唐就已成型了:

> 古之饮酒,有杯盘狼籍、扬觯绝缨之说,甚则甚矣,然未有言其法者。国朝麟德中,璧州刺史邓宏庆始创"平""索""看""精"四字。令至李稍云而大备,自上及下,以为宜然。大抵有律令,有头盘,有抛打。盖工于举场,而盛于使幕。衣冠有男女杂履舄者,长幼同灯烛者;外府则立将校而坐妇人:其弊如此。

李肇在元和间做过中书舍人(据《唐摭言》),《国史补》大都根据亲自见闻写成。这段话不仅指出了盛唐是酒令(包括抛打令)获得全面整理的时代,并指出了酒令兴盛的背景。"工于举场","盛于使幕","衣冠有男女杂履舄者","外府则立将校而坐妇人"——这是关于唐著辞历史条件的几条极重要的提示。它说明:唐著辞的兴盛所依靠的酒令歌舞化,是赖民间(唐人俗以"宫廷"、"民间"对举)公私妓女的活跃而实现的;而"举场"和"使幕",则是她们首先介入酒令伎艺的场所。

所谓"举场",是进士都会的俗称(见《唐摭言》一)。进士"科举之盛,肇于高宗之时,成于玄宗之代,而极于德宗之世"(陈寅恪《元白诗笺证稿》语),是为现在的研究者普遍接受的看法。所谓"盛",

同进士科加试诗赋有关。这一制度，就是在永隆二年正式提出，并在天宝末成为定制的（参《陔余丛考》二八“进士”、《登科记考》“永隆二年”）。“举场”艺术的发生发展，大致与上述过程同步。

进士的“举场”，有多种途径可同妓女发生联系。其中之一便是各类宴会。唐代进士一般在正月考试，二月放榜，因而例有聚集参谒有司的宴会，有春节宴会，有放榜后的曲江游宴（参《唐摭言》三所载会昌三年中书请停进士宴乐奏文）。曲江游宴又称“关宴”，“此最大宴，亦谓之‘离筵’”（《唐摭言》三）。它的隆盛，见诸多种记载和描写。晚唐时候的通例是：放榜之后，状元与同年期集，立一人为录事（“旧例率以状元为录事”），其余进士主宴、主酒、主乐、主茶，并有一人主饮妓，遂连日宴。“逼曲江大会，则先牒教坊请奏，上御紫云楼，垂帘观焉。时或拟作乐，则为之移日”（同上）。但这不过是盛唐的遗风。《唐语林》四说：“天宝中，天下无事，选六宫风流艳态者，名花鸟使，主饮宴。”在盛唐宫中已有这一类饮宴。而《太平广记》二七九引《广异记》，则记载了盛唐文人的一次曲江宴乐：

> 陇西李稍云，范阳卢若虚女婿也。性诞率轻肆，好纵酒聚饮。……明年上巳，与李蒙、裴士南、梁褒等十余人，泛舟曲江中，盛选长安名倡，大纵歌妓。酒正酣，舟覆，尽皆溺死。

李稍云、裴士南、梁褒为何年进士，无考。李蒙于开元元年博学宏词科及第，则见于《登科记考》卷五。《全唐文》三六一又说李蒙是开元五年进士。《太平广记》一六三引《独异志》同，并谓此年及第进士三十人，泛舟曲江，与声妓篙工尽皆溺死。尽皆溺死之说未必可靠（见《登科记考》卷五按语），进士三十人之数亦与《通考·选举考》所云“二十五人”不合，但进士与名妓在曲江游宴中的密切交往，却是事实昭然的。值得注意的是：以发明酒令闻世的李稍云，亦是这一活动中的重要人物。《唐摭言》说：“曲江游宴，虽云自神龙以来，然盛

晚唐,但它的制度却是可以追溯到盛唐的。故司空图《歌》说:“处处亭台只坏墙,军营人学内人妆。太平故事因君唱,马上曾听隔教坊。”——这一事实进一步证明:在“使幕”宴乐中,产生了文人、将士和妓女的密切联系。同盛唐“举场”一样,它是酒筵歌舞和酒令伎艺赖以发达的又一渊薮。

如果说,进士制度的崇重,节度使的独立,以及在此基础上产生的宴乐之风的兴盛,都成于玄宗之世,并构成三种酒令大备的背景,那么,自天宝末年起,这种风气便逐步席卷了社会各阶层。以酒筵为媒介,歌舞伎艺蓬勃发展,遂成为中、晚唐文化的一大特点:

> 前代名士,良辰宴聚,或清谈赋诗,投壶雅歌,以杯酌献酬,不至于乱。国家自天宝已后,风俗奢靡,宴席以喧哗沉缅为乐。而居重位、秉大权者,优杂倨肆于公吏之间,曾无愧耻。公私相效,渐以成俗。(《旧唐书·穆宗纪》)
>
> 长安风俗,自贞元侈于游宴。(《国史补》下)
>
> 自大中皇帝好儒术,特重科第,……故进士自此尤盛,旷古无俦。然率多膏粱子弟,平进岁不及三数人,由是仆马豪华,宴游崇侈。(《北里志序》)

同“宴游崇侈”、“风俗奢靡”相联系的一个现象,是专门的“饮妓”、“酒妓”的产生。关于“饮妓”、“酒妓”的记载,也大量见于反映代宗以至僖宗的一百多年事迹的文献中。如:

德宗建中年间,浙江郡有“酒妓,善歌,色亦媚妙”,戎昱情属甚厚,有著辞赠唱。(《本事诗》一)

德宗贞元年间,白居易、元稹同居长安。白居易追记此时生活云:“《师子》寻前曲,声儿出内坊。”“选胜移银烛,邀欢举玉觞”。“旧曲翻《调笑》,新声打《义扬》。名情推阿软,巧语许秋娘”。(《江南喜逢萧九彻》)

宪宗元和初，元稹、白居易结交“江陵酒妓”杨琼。（元稹《和乐天〈示杨琼〉》、《元稹年谱》）

宪宗元和十一年左右，张祜作《陪范宣城北楼夜宴》（据《唐诗人行年考》），云：“华轩敞碧流，官妓拥诸侯。”“亚身摧蜡烛，斜眼送香球，何处偏堪恨，千回下客筹。”这是官妓表演抛打令的一例。

文宗大和七年，杜牧罢宣州幕（据《杜牧传》），经陕，有诗嘲酒纠肥硕而词奢者。（《云溪友议》中）

会昌年间，武宗常往教坊作乐，“谐谑如民间宴席”，又“诏扬州监军取解酒令妓女十人进入”。（《唐语林》三）

会昌年间，张又新属情广陵“酒妓”，有著辞赠唱。（《本事诗》一）

宣宗大中初，温庭筠应进士试，因“士行尘杂，不修边幅，能逐弦吹之音，为侧艳之词”，累年不第。温与裴诚“好为歌曲，饮席多是其词”。（《旧唐书》卷一九〇下、《云溪友议》卷下）

这一类记载很多。《云溪友议》卷中另记有李宣古作诗嘲沣州宴“酒纠崔云娘”事；《北梦琐言》卷三记有剑南西川节度使路岩每以“官妓行云等十余人侍宴”，有《感恩多》词“播于倡楼”事。元、白诗中，咏家妓家筵的篇章不计其数，而白居易《代诸妓赠送周通判》、《湖上醉中代诸妓寄严郎中》、《九日代罗樊二妓招舒著作》、《忆旧游》、《醉戏诸妓》、《忆杭州梅花因叙旧游》、《宴后题府中水堂》等诗，则全是为官妓所作的。其中提到的官妓名，如玲珑、谢好、陈宠、沈平、李娼、张态、杨琼等，达二十名。杜牧《张好好诗》中的张好好，罗虬《比红儿诗》中的杜红儿，亦分别是江西官妓和雕阳官妓。这种以“饮妓”、“酒妓”为名的妓女，不再是单纯的歌舞表演者，而主要是酒令游戏的组织者。皇甫松作于中唐时候的《醉乡日月》、孙棨作于晚唐中和四年的《北里志》，一方面是对中晚唐酒令伎艺的总结，另一方面也是饮妓作为一个专门阶层出现在唐代社会中的标志。《醉乡日月》论酒筵不欢之候，有“乐生而妓娇”语；论律录事饮材，有“善

令、知音、大户”语;这说明饮妓在通常的酒令活动中是不可或缺的重要人物。《北里志》介绍了数量众多的酒妓及她们的生活,“歌令”是她们必经的基本训练,“善谈谑,能歌令,常为席纠,宽猛得所”和“善令章”、“善章程”等等是她们赖以谋生的主要本领。如果说,官妓性质的“饮妓”、“酒妓”,是“营妓”的社会化;她们服务的对象,从“将校”而扩展为“朝士”和“新进士”(据《北里志序》);那么,盛唐文人通过“使幕”或“举场”同妓女的接触,在中、晚唐就有了极广泛的规模和极自由的方式。毫无疑问,这正是唐代酒令实现伎艺歌舞化的一个重要历史条件,也是唐著辞得到充分发展的重要历史条件。

从初盛唐,妓女集中在宫廷和少数富豪手中,到中晚唐,公妓多样化、私妓普遍化、教坊商业化,唐代妓女的性质、地位和数量都有很大的改变。这是对于唐代文化和风俗影响极大的一个事件。它在文学上也有充分反映:初盛唐文人诗中的音乐色彩是单调的,写到歌唱的地方,一般只是谣歌性质的自歌;而在中晚唐诗中,丰富多彩的歌舞表演已成为一项专门题材。初盛唐诗所反映的文人娱乐生活是贫乏的,写到妓女的地方,一般只是“观妓”诗;在初唐诗中,几乎看不到有名有姓的妓女,盛唐诗中略有一些,亦屈指可数。而在中晚唐诗中,却充满了作为游戏伙伴的妓女的形象。如白居易诗“嵬峨狂歌教婢拍”,“使君歌了汝更歌”,“掌上初教舞,花前欲按歌”。在这时的诗作中,妓女名氏比比见于吟咏。初盛唐的文人曲子辞,数量还很有限,其中很大一部分,还是以采诗入声的方式进入曲子歌唱的。而到中晚唐,文人曲子辞创作的数量急速增长,仅以现存的杂言曲子辞计,便超过了三百首的数目。所谓“倡伎文学”,实际上在中唐才开始兴盛起来。以青楼为内容的爱情诗,以仙女为题材的传奇小说,都在这时出现了空前的繁荣。

妓女地位的变化,在著辞的表演方式和内容特色上亦有表现。中晚唐的著辞多出自妓女之口,如《全唐诗》卷二七〇所载戎昱《送零陵妓》、卷四九三所载沈亚之《梦别秦穆公》、卷八六七所载《妙香

辞》、卷八六八所载刘禹锡《梦扬州乐妓和》,又《李长吉歌诗》所载李贺《花游曲》、《太平广记》三四九所载鲍家四弦歌二首——据记载都是妓女歌唱的。在初盛唐的著辞本事中,看不到这一类记载。此外,若比较一下初盛唐的曲子辞和中晚唐的著辞,我们还能发现:尽管它们都出自妓女之口,内容也很不同。如《云谣集杂曲子》,半数以上出于盛唐,大部分以女子口吻唱出,多咏闺室之思、征妇之怨和受抛离之苦。在这些女子形象中,妻妾成分多而妓女成分少,因而辞中甚少写艳情。初盛唐的作品,只有在"文君新寡"一类故事中,才作淫秽的暗示。中晚唐著辞的内容便不是这样,且看温庭筠、裴諴的几首作品:

> 不信长相忆,抬头问取天。风吹荷叶动,无夜不摇莲。(裴諴《南歌子》)
>
> 独房莲子没人看,偷折莲时命也拼。若有所由来借问,但道偷莲是下官。(裴諴《新添声杨柳枝》)
>
> 井底点灯深烛伊,共郎长行莫围棋。玲珑骰子安红豆,入骨相思知不知。(温庭筠《新添声杨柳枝》)

这几首都载在《云溪友议》卷下。《云溪友议》列举裴、温打令词七首,此即其中三首。辞中多用俗语、双关语,不能尽解。但第一首中以"莲"代"怜","摇莲"即"遥怜";第二首中以"偷莲"喻"偷情",以"独房莲子"喻独居的女子;第三首以"烛"代"嘱",以"围棋"代"违期",乃以骰子令的一些术语比喻恋爱——则显而易见。这些内容,只有在狎妓生活中才能产生。

叙述至此,人们常常讨论的一个问题——何以在中唐以后,出现那么多的文人曲子辞?——实际上已经获得了解决。这个问题的实质,不过是曲子辞的文人化。这就是说:起于隋而盛于玄宗之世的曲子辞创作,在中唐以前,主要还是教坊或民间的乐工歌妓的

事业。这一阶段中的文人曲子辞的写作,总带有一种偶然性质。例如李白,只有在他被宣入宫中的时候,才有机会为掖庭或教坊所歌的曲子撰写歌辞。只有在文人同歌妓密切接触的时代,或者文人同民间流行歌唱密切接触的时代,曲子辞的创作,才能成为文人所自觉从事的一项活动。这个时代,原则上说,是从中唐开始的。

"安史之乱"是一个划时代的事件。它标志着开天盛世的结束和中唐的开始,标志着中央集权的被削弱和地方割据势力的形成。它也瓦解了原有的教坊力量,使音乐中心转移到民间,使原来从属于宫廷或少数贵族的歌舞妓女,正式成为一个独立的社会阶层。唐著辞的产生和发展,于是取得了特殊的历史条件。在这个条件下,兴盛起了抛打令,产生了作为"词人"的白居易、刘禹锡和温庭筠。人们曾经把温庭筠看作词曲的开山鼻祖,这种观点并不正确,敦煌曲子辞就是一个反证。但是,毕竟是在温庭筠所处的时代,著辞的兴盛造成了曲子辞创作的一个高潮,造成了曲子辞的文人化。因此可以说:著辞标志了曲子辞发展的一个重要阶段。

七、唐著辞对后世词的影响

1936年,夏承焘先生撰有《令词出于酒令考》一文,提出了令词起源的问题。文中引《云溪友议》关于裴诚、温庭筠作《新添声杨柳枝》、"饮筵竞唱其词而打令"的记载,判断说:"此等倚声曲,而兼可充饮筵打令,足知二者之关系。尊前歌唱,为词之所由起,得此殆益可了然矣。"说"尊前歌唱为词之所由起",是不够全面的;但后世令词与唐代著辞令之间,却确实有斑斑可考的联系。

"令"一名,其涵义在唐代屡有变化。"宣令"、"唱令"、"行令"一类用语中的"令",意为命令;"瞻相令"、"抛打令"、"为将金谷引,添令曲未终"一类用语中的"令",意为酒令;而《云谣集·内家娇》中所说"善别宫商,能调丝竹,歌令尖新",《北里志》所说"教之歌令","学

歌令","善谈谑,能歌令",其中的"歌令",则显谓"酒令之托于歌唱者"(《敦煌曲初探》语)。换言之,即著辞。在这个基础上,出现了"令舞"一名,如敦煌唱词《秋吟》(《敦煌变文集》812页)云"令舞酒沾半臂"。"令舞",即应令的歌舞,又称"舞著辞"。"歌令"、"令舞"等词语的出现,表明"令"一名已由酒令的涵义取得了酒令小曲的涵义。实际上,白居易《就花枝》所说"醉翻衫袖抛小令",《维摩诘经讲经文》(《敦煌变文集》557页)所说"真珠帘外停丝竹,玳瑁筵中罢令章",已用"令"代指了小舞和小唱。

无论是就曲调看还是就歌辞看,著辞曲的特征都是短小。早期的著辞,大多是六言四句体。有唐一代,占据优势地位的著辞句式,总是六言。除《回波乐》、《倾杯乐》、《三台》外,张鷟《游仙窟》中的"舞著辞"、崔日用的《赐宴自歌》、卢纶的"把酒留客听琴"、权德舆的"曙月渐到窗前"、刘禹锡的《酬令狐相公》、周贺的《送李仁东归》,均为六言;或四句、或六句、或八句,篇幅都不长。《唐摭言》十三所记方干、李主簿改令辞,二首均六言四句。这种情况似说明:六言著辞的兴盛,不仅受到送酒曲的曲调影响,而且接受了改令方式的影响。因此,著辞的篇幅,在送酒曲的促速特点的限制下,也在改令的短小特点的约束下,总是短小的。明张荩《仿园酒评》"酒德"条说:"短歌悦耳,无致人厌。"这道出了酒筵歌辞的一般特点。

由于上述两方面原因,篇幅短小的曲子辞,在后来称作"小令"。清人《柳塘词话》说:"唐人率多小令。"《古今词话》说:"唐宋作者止有小令曼词,至宋中叶而有中调长调之分"(《词品》上)。《梅墩词话》说:"词贵柔情曼声,第宜于小令。"这些论述,注意到了在著辞影响下的唐代曲子辞的一种特色,但由于缺乏对这种现象的原因的认识,而带有片面性。实际上,在唐代曲子辞中仍有所谓"长调"存在。譬如《云谣集》中的《凤归云》、《洞仙歌》,一首上百字。成百种大曲流行,造成了各种篇幅的曲调,急曲子之外有慢曲子,破曲之外有序曲,这势必导致长调、短调、慢调、促调的并存。后唐庄宗的《歌头》,

136字,即是就大曲序曲填辞的。这反映了大曲曲辞本有篇幅较长的一体。但在唐代流行最广泛的乐曲,仍是篇幅短小的曲子,原因便在于著辞曲调造成了此种风尚。换言之,唐著辞的发展,一方面以它的篇章特点影响了后世词作,故宋词仍以短小、"柔情曼声"为本色;另一方面,"歌令"、"小令"、"令章"的"令"字,后来亦成为代表篇幅短小的歌辞的体裁名称。因此,所谓慢词之起的问题,不过是唐著辞影响之强弱的问题。慢调或长调的流行,乃是时势和风尚使然,不应归结为某人(例如柳永)的创造。若就文学形式发展的角度看,则慢词或长调,早在初盛唐就已经产生了。

上述问题——令词起源的问题或著辞对后世词的影响的问题,还可从以下几方面去认识:

一、相当多的著辞曲调,在宋词中获得了保存。如《倾杯令》(《倾杯乐》),有吕温等人之作。其辞为双调,五十多字,较唐代《倾杯乐》(《舞马辞》)为长,但仍以六言为主要句式。《南歌子》,有张先、苏轼等人之作,用张泌、毛熙震体。晁补之《南歌子》有云:"妙舞堪千盏,长歌可百杯,笑人好恨上春台,劝我十分一举,两眉开。"依然用作送酒辞。《调笑》,有苏轼等人之作,用韦应物、王建体。《添声杨柳枝》,有赵子发等人之作,用唐代"七三七三七三七三"体。此外,《抛球乐》、《下水船》、《杨柳枝》(《柳枝》)、《江神子》、《还京乐》、《离别难》、《留客住》、《轮台子》、《望远行》、《扫市舞》(《扫地舞》)、《上行杯》(见晏几道存目词)等调名,均有宋代传辞。

二、"令"一名被人们广泛接受,用以称呼短调辞。《全宋词》中约有一百二十个曲调,以"令"为名。这些令词是否仍然具有与酒筵伎艺相结合的特点?从陈元靓《事林广记》癸集十三所载《卜算子令》、《浪淘沙令》、《调笑令》、《花酒令》的歌唱纪事看,至少一部分是如此。——它们配合手势舞而歌唱,其法大略为:先取花一枝,然后行令,口唱其词,逐句指点,举动稍误,即行罚酒。此种游戏虽不及唐代抛打活泼生动,但仍可视为唐代酒令著辞风俗之遗,说明令词

与酒令活动仍有关联。又张炎《讴曲旨要》云:“歌曲令曲四掯匀,破近六均慢八均。”(《词源》)“掯”即拍,此言令曲四拍,破、近六拍,慢八拍。于是表明:令曲同破、近、慢有篇幅、节拍上的区别。这种区别,也是由唐著辞的短促特点造成的。

三、酒筵著辞,在晚唐五代以后,成为被文人普遍采用的娱乐方式和文学创作方式。唐代文献不载而见于宋人词集的调名,仍有相当数量源自觞政。如《金盏子令》、《传花枝令》、《头盏曲》、《劝金船》、《金盏倒垂莲》、《佳人醉》、《频载酒》、《献金杯》、《索酒》、《山庄劝酒》、《花前饮》等,其数总在六十种以上。而据《宋词纪事》,宋人词本事可考者,亦多关于饮宴。如钱惟演撰《玉楼春》,“酒阑歌之”;陈尧佐撰《踏莎行》,“携觞相馆,使人歌之”;李遵勖撰《望汉月》,营妓以“为酒乡之资”;夏竦《喜迁莺令》、聂冠卿《多丽》、范仲淹《剔银灯》、晏殊《木兰花》等,均作于酒宴,歌以侑觞。凡此皆可视作唐代著辞风俗的遗存。

四、在中国词史上,《尊前》、《花间》是极重要的两部总集。他们是联接唐曲子与宋词的桥梁。据赵翼《檐曝杂记》引《碧鸡漫志》、《词源》而作的推断,《尊前集》可能产生在晚唐,较《花间集》为早。经五代宋初人增删,遂有南唐君臣等五代人的作品参杂其间。集中调名下,间注有宫调性质,显然用于歌唱。而其所用场合,如集名所示,乃在“尊前”。集中所收,可确切考为著辞者,有韦应物、王建等人的《三台》、《调笑》,计 14 首;有白居易、刘禹锡等人的《抛球乐》、《宴桃源》,计 7 首:它与酒筵的联系是显而易见的。《花间集》则辑于后蜀广政初。欧阳炯序称:“在明皇朝,则有李太白之应制《清平乐》词四首,近代温飞卿复有《金筌集》。”李白《清平乐》4 首,《花间》未载,而见于《尊前》;温庭筠曲子辞,《尊前》仅载《菩萨蛮》5 首,《花间》收录其中 4 首,另补 62 首。序中又有“竞富尊前”和“迩来作者,无愧前人”,“因集近来诗客曲子词五百首”语,可见《花间》的编辑者似曾见到《尊前集》,并有意从“近来诗客”的立场上作此补辑。这就是

说,《花间集》在用于酒筵歌唱方面,具有与《尊前集》相同的性质;“花间”,即是与“尊前”相对应的一名。从艺术形式上看,《花间》较《尊前》更为整齐,大致均是小令,最长之调不过87字,内容亦集中于酒筵娱乐、闺情离思,它的著辞特点是更显著一些的。如果说,唐代曲子辞是通过《花间》、《尊前》而影响宋词创作的;如果说,就这两部词集而言,《花间》产生较晚,著辞特色较强,而对后世词的影响又较大;那么,唐代曲子辞对后世词的影响,显然可以归结为唐著辞的影响;而词的形成史,便可按每一发展阶段的主流,描写为曲子辞——著辞——词的历史。

八、小 结

兴盛于南北宋的词,是隋唐燕乐的产物。它的依调填词的特点,乃是燕乐曲子因声度辞之法的遗存。但在词与曲子之间,仍有诸多差异。曲子意味着一种演唱艺术,具有来自民谣、踏歌、说唱、歌舞戏弄的许多特性。词则是曲子一系的文学化的发展。它讲究辞式的规范和文字的声形兼美,采用只曲形式,恰好同曲子辞的表演性、格调多变性以及以长篇联章体为主的特色相异其趣。辞与乐的主从地位,在曲子与词中表现了一个颠倒。因此,应当把曲子和词视为两种历史事物。在两者之间,有一个燕乐歌辞文人化的发展阶段。

这个发展主要是通过唐代酒令完成的。唐代酒令,按其行令的组织方式,可大别为律令、骰盘、抛打三项。律令是与传统觞政联系较多的一种酒令,以筹箸及其所载的文字章程决定饮次;骰盘令来自樗蒲、双陆等博戏,以掷采决定饮次;抛打则是一种歌舞令,以杯盏香球的巡传和舞掷决定饮次。它们的演进,呈现出歌舞化和游戏化的倾向:初唐时候,从单纯的律令中产生了以“四字”为名的手势令;盛唐时候,又产生了以“抛打”为名的歌舞令;此后律令渐衰,但

改令却将谑语、诗吟、舞弄、歌演糅为一体，发展出了著辞令；与此同时，骰子令强化了喧闹特色，并多使用于同抛打的结合；送酒歌舞和抛打歌舞则渐具改令的令答性质。至晚唐五代，造就出使用拍段、打送、字拍等三重令格的下次据舞令。当各种酒令中的送酒辞和改令辞，由于文人创作而繁盛起来的时候，曲子辞的文人化也就实现了。

上述进程，还可以按以下两条线索来描写。

第一条线索是：唐代酒令发展的每一阶段，都是依赖酒筵游戏中文人与艺妓的合作关系的演变而成立的。隋至初唐的民间酒筵歌舞，曾经奠定了饮酒曲舞蹈化、节奏化、游戏化的基本风格；曲子的流行，曾经引起了宫廷宴乐中的著辞风尚；但是，只是在艺妓参加的少数歌舞筵中，才出现了一曲送一杯的酒令歌舞。到了盛唐，艺妓民间化、地方化的倾向开始抬头，在“使幕”和“举场”二处，产生了文人、将士同妓女的同席戏乐。在这样的历史条件下，三大酒令型式遂至大备。安史之乱标志着教坊势力向地方歌妓势力的让位。以“官妓”、“府妓”、“营妓”、“酒妓”、“饮妓”为名的各种商业性、半商业性的艺妓，活跃在中唐的各种酒筵之上；私家蓄妓也在士大夫家庭普及。这就使酒令的歌舞化和曲子辞的文人化得以实现。由此而后，文人著辞风尚笼罩了整个晚唐五代。酒筵艺术走向规则化和细致化，产生了专门的令舞舞谱；“一曲子打三曲子”的抛打令，使著辞曲应用解送手法得到新的发展；著辞令格的修辞性加强，造就了一批具有特殊声韵的曲子作品。这一线索表明：如果说隋唐燕乐的成立是曲子存在的历史条件，那么，艺妓的商业化、它同文人的密切接触，就是著辞存在的历史条件。

第二条线索是：酒令著辞在其发展中，表现了强调格律的倾向。早期著辞，已接受了民间嘲诮辞之形式的影响。咏物、首句呼名、用隐语、双关、对答二首同依一种辞式——这些嘲的特征，均在中宗朝的《回波乐》辞中得到了体现。此后的著辞，便严格贯彻了强调多重

令格的改令原则。韦应物、戴叔伦的《三台》,即以其特殊的转韵、重字、叶声方法,表明每组令答之辞,总是在题材、曲调、修辞手法上达到三重一致。韦庄的《上行杯》,亦以它明显的改一字令的手段,表明改令的令答原则在送酒辞中得到了广泛应用。到了温庭筠时代,多韵、转韵、叠韵、严究字声等等,成为改令令格的重要项目,于是出现了《南歌子》、《酒泉子》、《荷叶杯》、《诉衷情》、《定西番》这些既讲曲调格又讲修辞格的令格范例;于是唐著辞这个融汇了多种艺术的特殊的文学创造,便以精巧的文字格律、和谐的音乐律动与生动的民间语汇的结合,赢得了千百年来词人墨客的模仿和尊崇。

但从渊源一面看,常用著辞曲,均产自民间酒筵风俗活动,并往往具有胡乐的背景。因此,唐代酒筵艺术的历史,依然应当看作民众文化的历史。汉族和其它少数民族的音乐文化携起手来,以"俗乐"和"艳曲"的名义,揭开了这段历史的序幕。急三拍的鲜明舞点、充满谐谑风格的歌笑号呼、机智和力量的竞争,是演进在这一段历史中的主旋律。后来才有文人和妓女的参加。他们代表了知识分子和专业艺术工作者在艺术提高方面的作用。他们把酒令伎艺规则化了,在朴素的表演中加入了文学,又在单纯的音乐中加入了修辞格律,遂使新的旋律、新的节奏、新的音乐表现方式有了一个文学果实:产生了以"词"为名的摛藻一体。但是,唐著辞的整体风格毕竟是属于人民群众的,只有他们,才会放手让戏剧、歌舞、伎艺和文学融为一体。因此,当酒筵娱乐走向文学化和典雅化的时候,酒令与歌舞结合的趋势实际上已经逆转:失去了源源不断地来自生活的补充,著辞也不免于衰落的命运。酒筵歌舞伎艺兴于边地和里巷,盛于使幕和举场,极于红楼和北里,而蜕变于水畔与花间,这段历史,正好同隋唐五代的政治时代相终始。

由于唐代酒令歌辞留下了一批特殊的格律范例,由于它留下了"令"词名目,留下了一批专门曲调,也留下了酒筵撰词的风俗和小唱的婉转风格,它曾极大地影响了后世词的发展。为了追踪词的起

源,我们注意到了它的历史存在;在对它的存在的研究中,我们却得到了内容更为丰富的文化史的启示。

(原载《文史》第30辑,中华书局1988年7月版)



高丽唐乐与北宋词曲

吴熊和

《高丽史·乐志》[①]著录自北宋传入的歌舞曲七套，曲词三十首，另外还有小令慢曲四十四首，共七十四首，列于“唐乐”。高丽音乐分左右两部，左曰“唐乐”，右曰“乡乐”[②]。“乡乐”是高丽本民族的音乐，“唐乐”则是中国之音，乐器皆中国之制。中国与高丽的音乐交流，渊源甚久。隋七部乐、九部乐中有“高丽伎”[③]。唐九部乐、十部乐中有“高丽乐”[④]。李白《高句丽》一诗，就专咏高丽乐舞[⑤]。元和末，高丽还遣使者献乐工至长安[⑥]。而隋唐燕乐东渡到日本与朝鲜半岛，尤为风行，被称为“唐乐”。北宋前期，由于契丹的侵犯阻挠，与高丽关系濒于中断。然自熙宁四年(1071)起，直至北宋末年，双方恢复了正常交往，音乐、文化交流重趋活跃。《高丽史·乐志》所载七十四首北宋词曲，就是在此期间作为一种音乐文艺传入高丽的。这些远播海外的大曲小唱，有十五首可考为柳永等人所作[⑦]。其余五十九首，不仅作者莫考，且在中国失传已久，幸赖《高丽史·乐志》的著录始得保存。清康熙时编《钦定词谱》，从中取其独有且仅见的词调凡二十三调。王国维《唐宋大曲考》，亦据以增补中土载籍所未备。唐圭璋编《全宋词》，则把它们作为无名氏之作全部辑入。不过，运用《高丽史·乐志》上述资料以研究北宋与高丽的音乐、文学交流，有个问题尚待解决，那就是这些宋人词曲究竟是于何时、并以何

种途径传入高丽的？过去有关这个问题的解说疑窦甚多，本文拟就此展开讨论。

政和四年(1114)，宋徽宗赵佶应高丽睿宗王俣之请，赐以大晟新乐[⑧]。这个事件，在北宋乃隆以礼数，在高丽则奉为盛典，历来备受注目。由于以往对两国音乐交流缺乏系统了解，就把《高丽史·乐志》所载北宋词曲，同宋赐大晟乐两者混同起来。《钦定词谱》卷九《迎春乐令》调下注云："按宋以大晟乐赐高丽，其乐章皆北宋人作，故《高丽史·乐志》有宋词一卷。"卷一〇《荔枝丹》调下注云："宋赐高丽大晟乐，故《乐志》中犹存宋人词，此亦其一也。"卷一六《惜奴娇》调下注云："此以下三词，皆见《高丽史·乐志》，宋赐大晟乐中《惜奴娇曲破》之一遍也。"认为《高丽史·乐志》中的宋词，均出于大晟乐。承袭这种说法的，后来不少。

但是，大晟乐是一种用于祭祀宴飨的朝廷雅乐，它与柳永诸人的侧艳俗曲不能相容，两者不可混为一谈。北宋史籍对赐大晟乐一事，固然语焉不详，难以作为依据；可是高丽史料有关大晟乐的乐舞内容、传授经过与演奏情况，记述甚备，从中却找不到《词谱》所云的事实根据。所谓《高丽史·乐志》中宋词一卷都是大晟乐章的说法，令人不能无疑。而且，高丽传入宋乐，绝非自大晟乐始，早在宋神宗熙宁时期，双方交流就已络绎不绝，屡见于宋人典籍。《词谱》于此，亦未免失考。对于中国与高丽的关系，治唐史者历来重视，治宋史者则每予忽略，因此当论及两国文化交流时，容易出现《词谱》此类疏误。

高丽王朝建立于918年。936年平新罗、百济后，统一了朝鲜半岛。尽管中国此时经历了五代至宋初频繁的朝代更迭，两国传统关系维持不变。993年高丽遭契丹入侵，被迫改行契丹年号，与中国的关系就蒙上了契丹的阴影，屡被打断。天圣八年(1030)以后，"其不见于中国者，盖四十有三年"[⑨]。宋神宗赵顼即位后，在起用王安石推行新法的同时，着手恢复与高丽的友好交往。熙宁二年(1069)，福

建转运使罗拯奉命遣人传达通好意向,很快得到高丽的响应。《宋史·高丽传》:

> 熙宁二年,其国礼宾省移牒福建转运使罗拯云:"本朝商人黄真、洪万来,称运使奉密旨招接通好,奉国王旨意,形于部述。"……三年,拯以闻。朝廷议者亦谓可结之以谋契丹,神宗许焉。

又《宋史·罗拯传》:

> 拯使闽时,泉商黄谨往高丽,馆之礼宾省。其王云,自天圣后,职贡绝,欲令使者与谨俱来。至是,拯以闻,神宗许之。

又《宝庆四明志》卷六《市舶》:

> 熙宁二年,前福建路转运使罗拯言,据泉州人黄真状,尝以商至高丽,高丽舍之礼宾省,见其情意欣慕圣化,兼云祖祢以来贡奉朝廷,天圣遣使之后,久违述职,便欲遣人与(黄)真同至,恐违仪例,未敢发遣,兼得礼宾省文字具在,乞详酌行。时(罗)拯已除发运使,诏拯谕真许之。高丽欲因真由泉州路入贡,诏就明、润州发来。

宋神宗采取主动措施与高丽通好,主要出于牵制、削弱契丹的政治需要。这与高丽借助北宋对抗契丹的意愿正好相合。但是,高丽从历史上就仰慕、仿效中华文化,它对北宋每有所请,总是文化方面的要求居多。高丽文宗王徽于中华文化倡导甚力,且能汉诗。叶梦得《石林诗话》卷中载其《纪梦》诗一首,自谓曾经梦中到过中国:"移身忽到中华地,可惜中宵漏滴残"[10]。高丽派遣的使臣,大多于中

华文化浸染甚深。熙宁四年首批派到中国的使臣金悌、朴寅亮，即以长于汉诗文著称。王辟之《渑水燕谈录》卷九：

> 高丽，海外诸夷中最好儒学。祖宗以来，数有宾客贡士登第者。自天圣后，数十年不通中国。熙宁四年，始复遣使修贡。因泉州黄慎者为向道，将由四明登岸。比至，为海风飘至通州海门县新港。先以状致通州谢太守云："望斗极以乘槎，初离下国；指桃源而迷路，误到仙乡。"词甚切当。使臣御事民官侍郎金第（悌），与同行朴寅亮诗尤精。如《泗州龟山寺》诗云："门前客棹洪涛急，竹下僧棋白日闲"等句，中土人士亦称之。

由于高丽君臣向往中华文化，书籍、医药、音乐、绘画、雕塑等方面的文化交流，即以此为新的契机全面展开。

两国的文化交流集中在宋神宗、哲宗、徽宗三朝。其中，神宗一朝尤为关键。宋神宗重新打开了与高丽的通道，并以优异礼遇促进双方来往，音乐文化交流亦以熙宁、元丰间为最盛。哲宗元祐时期，尽废神宗新法，与高丽来往亦多加限制，然此后不久即行恢复。徽宗时两国关系重趋密切，因而有赐大晟乐之举。不过，赐大晟乐并非宋乐东传之始，相反，它倒是熙宁以来持续不断的北宋与高丽音乐交流中的最后一次。

一、神宗时期

宋神宗是个变法图强、有所作为的君主。宋代与高丽的关系，由神宗揭开了新的一页。神宗指定高丽使船在明州（今浙江宁波）登岸，经姚江、钱塘江、运河北上。在明州建乐宾馆，航济亭，"沿路亭传，皆名高丽亭"[11]，费用"一切取给于官"。自明州、杭州、扬州直至汴京，都是东南沿海最为富庶的地区，供顿极于华盛。在汴京又

建同文馆厚待来使,“馆遇燕赉赐予之费,以巨万计”[12]。元丰三年(1080),还规定不论高丽人贡多少,“每朝贡,回赐浙绢万匹”,“永为定数”[13]。高丽使者凡有所请,例皆听从。传习宋代乐舞词曲的要求,自然得到了善意的回应。徐兢《宣和奉使高丽图经》卷四〇《乐律》云:

熙宁中,王徽尝奏请乐工,诏往其国,数年乃还。后人使来,必赉货奉工技为师。每遣就馆教之。

北宋派遣乐工伶人到高丽传授乐舞词曲,这是一种交流方式;高丽派遣学艺人员到汴京,在同文馆聘请中国乐师训练指导,这又是一种交流方式。两国的音乐交流,就以这两种方式相辅而行地顺利进行。由于中国乐师到高丽执教长达数年,而高丽使团每次例奉中国乐工伶人为师,当时传入高丽的宋代乐舞词曲,为数是很可观的。高丽二部乐之一的“唐乐”,正是依靠这样广泛而经常的交流方能建立起来。

两国史料对此提供了足够的佐证。见于高丽史料的,如《高丽史》卷七一《乐志二·用俗乐节度》:

文宗二十七年二月乙亥,教坊奏女弟子真卿等十三人所传《踏莎行》歌舞,请用于燃灯会,制从之。

十一月辛亥,设八关会,御神凤楼观乐。教坊女弟子楚英奏新传《抛球乐》、《九张机》,别伎《抛球乐》弟子十三人,《九张机》弟子十人。

三十一年二月乙未,燃灯,御重光殿观乐。教坊女弟子楚英奏王母队歌舞,一队五十五人,舞成四字,或“君王万岁”,或“天下太平”。[14]

高丽文宗二十七年,即宋神宗熙宁五年(1072),正好紧接熙宁四年通使之后,北宋派遣的乐师已在高丽开城教成《踏莎行》、《抛球乐》、《九张机》等中国歌舞了。据李焘《续资治通鉴长编》卷二二三至二二七,高丽使者金悌于熙宁四年五月至通州,八月入京朝见神宗,十月回国。传授《踏莎行》等乐舞词曲的中国乐师,应是在金悌等回国时,奉命随同东渡的。教坊女弟子真卿与楚英,则是首批赴高丽传艺的北宋歌舞教师。文宗三十一年(宋神宗熙宁九年,1076),楚英犹在开城的重光殿演出王母队歌舞,在高丽传授乐艺已达五年之久了。

中国乐师伶工携之东渡的,大多在北宋也是传世未久、正在流行的"新声"。《踏莎行》是一种歌舞曲,其始词见于晏殊《珠玉集》及欧阳修《近体乐府》。熙宁四年时,晏殊已卒而欧阳修犹在世。《抛球乐》是一种队舞大曲,《高丽史·乐志》有《抛球乐》曲词七首。在所载七十四首词曲中,可能是传入时间最早的一组曲子。《高丽史·乐志》中《献仙桃》与《五羊仙》两套歌舞曲,前者曲词七首,后者曲词三首,这两套歌舞曲在内容上都属于楚英所演奏的"王母队歌舞",由歌舞伎扮演西王母祝贺圣寿。据《宋史·乐志》,宋太宗赵光义时已制有《王母桃》曲破。此后以献桃祝寿为内容的王母队歌舞,自宋以来一直是中国传统的歌舞剧曲,也是园所藏《古今杂剧》中,即有教坊编演的《祝圣寿金母献蟠桃》、《庆千年金母贺延年》等杂剧。中国神话中的这位西王母,在高丽也极受尊奉。《宋史·高丽传》说高丽风俗,"正月七日,家为王母像戴之"。北宋艺人楚英等在高丽传习王母队歌舞,完全适应高丽的时习风尚。此外,《高丽史·乐志》所载《惜奴娇曲破》六首,王国维《唐宋大曲考》谓"盖大曲之遗声也"。其第三首有"四海升平,文武功勋盖世"诸语,言及朝廷武功,在北宋无疑是熙、丰期间歌颂神宗的话,后来的宋哲宗、宋徽宗皆不足以语此。熙宁五年(1072),王韶击败羌人,置熙河路,领熙、河、洮、岷诸州。熙宁九年(1076),宋军在南方屡败交趾。元丰八年(1085),西北

复兰州古城,诸蕃皆降。因此,《惜奴娇曲破》颂宋神宗"文武功勋盖世",殆非虚语。《高丽史·乐志》还有《万年欢》大曲曲辞七首,据《宋史·乐志》,《万年欢》是北宋教坊所奏十八调四十大曲之一,也是云韶部所奏十三大曲之一。《高丽史·乐志》中的《莲花台》大曲,本是唐宋时盛行的《柘枝舞》。《柘枝舞》还居宋代教坊诸队舞之首。又《莲花台》曲辞二首,与前面的《献仙桃》曲词相同,当与《献仙桃》同时传入。从内容来看,《献仙桃》、《惜奴娇》、《万年欢》三个大曲都是用于上元灯节的。北宋向以正月十五日为上元节,高丽则以二月十五日为燃灯节。《宋史·高丽传》:"二月望,僧俗燃灯如中国。"三个大曲所咏皆正月风光,传入高丽后没有改变本来的时序背景。至于《九张机》,迟至南宋高宗绍兴十六年(1146)曾慥刊《乐府雅词》,始于篇首冠以《九张机》大曲曲词十一首,谓乃"九重传出"。然前此七十余年,这个大曲却早已在高丽传播了。因为高丽史料已经有了文宗二十七年、三十一年传习北宋大曲的记载,这里就附带把《高丽史·乐志》著录的几个大曲放在一起谈了。

见于北宋史料的,如李焘《续资治通鉴长编》卷二六一,熙宁八年(1075)三月丙午:

> 江淮发运司罗拯言泉州商人傅旋,持高丽礼宾省帖,乞借乐艺等人。上批已令教坊按试子弟十人可借,呼第四部给色衣装钱作。拯意奉诏遣往,传习毕,早令还朝。

按熙宁七年(1074),高丽文宗"求医、药、画、塑四工,以教国人"。宋神宗"诏罗拯于四色人内募愿行者,各择三两人先令赴阙"[15]。翌年,复求乐工,宋神宗命教坊按试子弟中选取十人赴高丽,当然带去了更多新创的乐舞词曲。教坊是宋代太常寺所属的音乐机构,掌教习音乐。其中演习歌舞伎艺的,称为子弟。高丽的音乐机构,则有大司乐、管弦坊与京市司三等[16]。北宋所遣的教坊子弟,大概就到高丽

的大乐司去传授乐艺。可能是鉴于前此派出的人员留在高丽"数年乃还",时间过久;这次特地规定"传习毕,早令还朝"。但经过这样多次的乐工东渡,传入高丽的北宋乐舞词曲,愈益丰富多彩了。

除了北宋教坊子弟东渡传艺,高丽使团中的习艺者到汴京接受乐舞训练,也是个重要的交流渠道。苏辙《栾城集》卷四六《乞裁损待高丽事件札子》,记录了宋神宗时在汴京接待契丹、西夏与高丽使人的三个条约,接待契丹使人的《北使条约》最简单,仅为一条;接待西夏使人的《西使条约》,有三条;《高丽使条约》则多至七条,待遇也最为优厚。其中特别有一条规定:"诸进奉使乞差伎艺人教习三节,并关管勾同文馆所。"徐兢《宣和奉使高丽图经》谈到熙宁通好后,"后人使来,必赍货,奉工技为师。每遣就馆教之",就是根据宋神宗朝制定的这个《高丽使条约》;而制定这个条约的,显然出于高丽使人之请。三节是高丽使臣的下属与随行人员,其中包括来中国学习乐艺的人。在汴京同文馆聘请教坊乐师伶工教习宋人乐舞,比之由中国派他们飘洋过海到殊方异域去传授,既方便,又直接,甚至手续也至为简便,只要通知一声同文馆的主持就行了。可以相信,通过这种交流渠道学到的乐舞词曲,或许为数更多。

音乐交流并不仅是单行道。随着高丽京都开城回旋着阵阵宋乐,北宋汴京的大内也响起了高丽乐的美妙声音。《宋史·高丽传》云:"尝献伶官十余辈,曰:夷乐何足观,止欲润色国史耳。"自从唐元和末高丽乐进长安,事隔两个半世纪之后,高丽乐终于又一次来到中国。高丽所献伶官十余人,似乎是对北宋多次派遣教坊乐工的礼节性回访。《宋史·高丽传》系此事于熙宁九年(1076)之后,元丰元年(1078)之前,其实不确。元丰五年(1082)二月,史馆修撰曾巩上《请访问高骊世次札子》,由毕仲衍向所陪同的高丽使者崔思齐、李子威询问高丽历代君王世系。宋神宗曰:

蛮夷归附中国者,固亦不少。如高丽其俗尚文,其国主颇

> 识礼义，虽远在海外，尊事中朝，未尝少懈。朝廷赐予，礼遇皆在诸侯之右。近日进伶人十数辈，且云夷乐无足取者，止欲润色国史耳。[17]

《宋史·高丽传》所本即此。因此，这些高丽伶人是于元丰四年(1081)冬随同高丽使团一起到达汴京的。次年元夕，高丽伶人在汴京宣德楼前鱼龙曼衍的繁花灯市上作了精彩表演，宋神宗亲自赋诗以志其盛，群臣和者甚众。方回《瀛奎律髓》卷五"升平类"，有王安礼《恭和御制上元观灯》诗一首。诗云：

> 銮舆清晓出瑶台，羽卫瞻迎扇影开。凤阙张灯天上坐，鸡林献曲海边来。修文可笑秦无策，能赋休夸楚有才。星汉未斜钧乐阕，君王宣示万年杯。

"鸡林献曲"，就是指高丽伶官十余人演奏的高丽乐。与宋乐在高丽受到隆重礼遇一样，"鸡林献曲"在北宋也被奉为一代盛事。《宋大诏令集》卷二三七有《就遣乐人奏乐敕书》。

宋神宗时代向以词曲兴盛著称。北宋与高丽的音乐交流，在宋神宗时期就臻于极盛。上面已经谈到的《高丽史·乐志》著录的多数大曲，熙宁时已在高丽传习。当时，冒着惊涛骇浪渡海而往的中国乐人，担当了音乐使节的角色；其次，《高丽史·乐志》所载柳永及晏殊、欧阳修词多达十首。其传入高丽的时间，当与上述大曲相近。两者相加，已占《高丽史·乐志》著录宋人词曲的半数以上。熙宁、元丰间，柳永与晏、欧词传唱正盛，声播遐迩。三家词集亦先后刊行。晏殊《珠玉集》有张先序，约撰于皇祐二年(1050)。庆历八年(1048)，欧阳修于扬州建平山堂，其早期词集《平山集》成于此后不久。柳永《乐章集》依宫调编排，本是教坊习用的唱本，比晏、欧二家词更为流行。叶梦得《避暑录话》卷下云："教坊乐工每得新腔，必求(柳)永为

词，始行于世，于是声传一时。"柳永词受到市井的爱好，同样也受到宫廷的爱好。陈师道《后山诗话》说："宋仁宗颇好其词，每对酒，必使侍妓歌之再三。"当时，柳永词与教坊曲彼此依存，可以说是连枝共生。通过教坊子弟，把柳永词传入高丽，合乎当时的时代风气，不足为怪。认为柳永词入大晟乐章，倒是彼此凿枘，决非事实。《避暑录话》卷下还说在西夏，"凡有井水饮处，即能歌柳词"。从《高丽史·乐志》录柳词多至十首来看，柳永词东传高丽的盛况，或许不在西播夏国之下，可惜这段历史事实，常被治词史者所忽略。

元丰时，高丽使者到杭州，还求购苏轼的集子。苏颂《苏魏公文集》卷一〇存元丰二年有同苏轼"同系乌狱"诗四首，第二首云："拟策进归中御府，文章传过带方州。"自注："前年高丽使者过余杭，求市子瞻集以归。"这是苏轼诗文传入高丽之始。

二、哲宗时期

宋哲宗赵煦即位时，年仅八岁。祖母宣仁太后高氏垂帘听政，实行"元祐更化"，尽废宋神宗与王安石颁行的新法，对高丽的态度也有所变化。李焘《续资治通鉴长编》卷三六一，记元丰八年十一月鲜于侁由司马光荐为京东转运使，上奏"乞止绝高丽朝贡，只许就两浙互市，不必烦扰朝廷"。"事虽不行，然朝廷所以待高丽礼数，亦杀于前。"元祐五年(1090)，苏轼在杭州上《乞禁商旅过外国状》，更认为"自熙宁四年，发运使罗拯始遣人招来高丽，一生厉阶，至今为梗"。苏辙时为御史中丞，亦有《乞裁损待高丽事件札子》、《再乞禁止高丽下节出入札子》。因此，宋神宗对高丽的优厚待遇，或被裁省，或被废止。杭州、明州禁止商船由海道至高丽，违者徒二年，财货一律没收。

元祐时期，高丽继续要求传入书籍和音乐。书籍与音乐本是两国文化交流中的主要支柱，这时就遇到了障碍。如元丰八年十二

月,“高丽国进奉使人乞买《大藏经》一藏,《华严经》一部,从之。又乞买刑法文书,不许”[18]。元祐元年(1086)二月,“馆伴高丽使言高丽乞《开宝正礼》、《文苑英华》、《太平御览》。诏许赐《文苑英华》”[19]。元祐八年(1093)苏轼为礼部尚书,连上《论高丽买书利害》三个札子,态度十分严厉。高丽使人要求购买《策府元龟》、历代史书、《太学敕式》等国子监所刊书籍,均遭拒绝。不过这种严拒的态度并不始于苏轼。释志磐《佛祖统纪》卷四五记仁宗朝“高丽遣使问魏武(曹操)注《孙子》三处要义无注,廷臣不能对其故。欧阳修驰使庐山,请于僧居讷,讷教答曰:机密之事,不可以示人”。

苏轼、苏辙兄弟是元祐间文坛巨擘。他们就高丽问题屡上奏章,深具影响。元祐五年,苏辙建议修改宋神宗时的《高丽使条约》。“诸进奉使乞差伎艺人教习三节,并关管勾同文馆所”这一条,改为“进奉人乞差伎艺人教习,申取朝廷指挥”。本来只须通知一下同文馆的事,现在要报请朝廷听候恩准了,无异是加以阻止。苏轼一直认为,熙宁以来与高丽交往,于朝廷有“五害”而无一利。元祐八年,高丽使臣按照旧例要求抄写北宋近年新制的词曲曲谱。馆伴使中书舍人陈轩等已经同意,苏轼作为礼部尚书在审核时下令制止。苏轼《论高丽买书利害》的第一个札子说:

> 近据馆伴所申,乞与高丽使抄写曲谱。臣谓郑卫之声,流行海外,非所以观德。若朝廷特旨为抄写,尤为不便,其状臣已收住不行。

这个札子中甚至还说:“今高丽使,契丹之党,而我之陪臣也,乃敢干朝廷求买违禁物,传写郑卫曲谱,其亵慢甚矣。”把正常的音乐交流政治化、复杂化了。

不过元祐时期这种官方态度的改变,对熙、丰以来业已开放的民间交流渠道,妨碍并不太大。元祐四年(1089),泉州商人徐戬在杭

州雕造夹注《华严经》,由海舶载往高丽,"官私无一人知觉者"[20]。即是一例。而且,宋哲宗亲政后,以绍述神宗为标榜,局面又为之一变。"元祐更化"后,与高丽若断若续的关系,重新得到了修补。据李焘《续资治通鉴长编》卷四九九,元符元年(1098),"诏高丽朝贡,并依元丰条(约)施行,元祐令勿用"。两国关系回到了宋神宗时期的轨道。

有个有趣的事实:尽管苏轼怀疑高丽为契丹盟国,禁止书籍、音乐传入,但高丽依然传诵这位北宋大文学家的作品。《高丽史·乐志》所载宋人词中,苏轼的《行香子》(清夜无尘)一词,就赫然在目。这首词传入高丽,也是在哲宗时期,此后则无可能。徽宗即位后,禁元祐学术,苏氏兄弟列名"元祐奸党"。崇宁元年(1102),诏毁三苏、黄庭坚、秦观文集。据《宋史·徽宗纪》,到了宣和七年(1125),还下诏"凡有收藏习用苏、黄之文者,并令焚毁。犯者以大不恭论"。苏轼作品在徽宗时迭遭严禁,怎么能如《词谱》所云随同大晟乐传入高丽呢? 把柳词、苏词同大晟乐牵扯在一起,岂不是全然不顾当时的历史环境吗?

三、徽宗时期

宋徽宗即位第二年,改元崇宁,表示崇奉熙宁法度,同时酝酿图辽之举,高丽的战略地位又突出起来。崇宁元年与宣和四年(1122),两次出使聘问高丽。前一次由王云撰成《奉使鸡林志》三十卷,"自元丰创通高丽以后事实,皆详载之"[21]。此书久佚。后一次由徐兢撰成《宣和奉使高丽图经》四十卷,保存了丰富的高丽史料。徐兢认为,经过熙宁以来频繁的交流,高丽"乐舞益盛,可以观听"。可惜当时正值睿宗王俣去世,国丧期间,举哀不举乐,徐兢没有看到高丽乡乐、唐乐的实际演出。

两国关系再度升温之际,徽宗时期的音乐、文化交流虽不如熙、

丰之盛,至少也超过了元祐。最突出的事件,当然要推宋赐高丽大晟乐。《宋史·乐志》载政和七年(1117)二月:

> 中书省言,高丽赐雅乐,乞习教声律,大晟府撰乐府辞。诏许教习,仍赐乐谱。

这里需要对大晟乐略作介绍。宋徽宗采用魏汉津乐律之说,于崇宁四年(1105)铸鼎定乐,以尧有"大章",舜有"大韶",因赐名"大晟"。同时设置大晟府作为朝廷音乐机构,其职责是制定乐律,颁布乐令,制撰乐曲,教习乐舞[22]。陆游《家世旧闻》下记大晟府属官有大司乐、典乐、乐令主簿、协律郎。刘昺撰有《大晟乐书》二十卷,凡有八论,十二图。其书虽佚,但《宋史·乐志》都作了摘要,足以了解大晟乐的性质与内容。大晟乐作为一种朝廷雅乐,用于宗庙祭祀与朝会仪式。当时除了教坊,还诏令太学教习大晟乐,"所服冠以弁,袍以素纱皂缘,绅带佩玉"[23]。完全是复古的模式,与俗乐所用的柳永、苏轼等词调歌曲迥不相侔。把《高丽史·乐志》中的宋人词曲,与大晟乐混为一谈,实在令人遗憾。

宋徽宗赐高丽大晟乐的两个诏书,《宋史》不载,具见于《高丽史》卷七〇《乐一》。根据《高丽史》的记载,宋赐大晟乐凡前后两次,第一次到高丽为高丽睿宗九年(1113,宋政和三年):

> 睿宗九年六月甲辰朔,安稷崇还自宋,徽宗诏曰:"乐与天地同源,百年而后兴,功成而后作。自先王之泽竭,礼废乐坏,由周迄今,莫之能述。朕嗣承累圣基绪,永惟盛德休烈,继志述事,告厥成功。乃诏有司,以身为度,铸鼎作乐,荐之天地宗庙,羽物时应。夫今之乐犹古之乐,朕所不废。以雅正之声,播之今乐,肇布天下,以和民志。卿保有外服,慕义来同,有使至止,愿闻新乐。嘉乃诚心,是用有锡。今因信使安稷崇回,俯赐卿

新乐。”

下面为一批乐器的单子,包括铁方响五架,石方响五架,琵琶四面,五弦二面,双弦四面,筝四面,箜篌四座,觱篥二十管,笛二十管,篪二十管,箫十面,匏笙十攒,埙四十枚,大鼓一面,杖鼓二十面,拍板二串,共十六种乐器,还有曲谱十册,指诀图十册。这年的十月,高丽睿宗就用宋赐大晟新乐,亲祫于太庙。

第二次到高丽为睿宗十一年(1115,宋政和五年):

> 睿宗十一年六月乙丑,王字之还自宋,徽宗诏曰:“三代以还,礼废乐毁。朕若稽古,述而明之。百年而兴,乃作大晟。千载之下,聿追先王。此律谐音,遂致羽物。雅正之音,诞弥率土。以安宾客,以悦远人。逖惟尔邦,表兹东海。请命下吏,有使在庭。古之诸侯,教尊德盛,赏之以乐,肆颁轩簴,以作尔祉。夫移风易俗,莫若于此。往只厥命,御于邦国。虽疆殊壤绝,同底大和,不其美欤!今赐大晟雅乐。”

这年的六月庚寅,睿宗御会庆殿,召宰枢侍臣,观大晟新乐。八月己卯,睿宗下诏:“今大宋皇帝,特赐大晟乐文、武舞,宜先荐宗庙,以及宴享。”十月戊辰,亲阅大晟乐于乾德殿。癸酉,亲祼太庙,荐大晟乐。

传入高丽的大晟乐,是文舞、武舞两种。刘昺《大晟乐书》“十二图”中,有文舞、武舞二图。“文舞九成,终于垂衣拱手,无为而治。武舞九成,终于偃武修文,投戈讲艺。”[24]大概开始时传习未精,因此到政和七年,又要求“习教声律”。据《高丽史·乐志》称,当初赐大晟乐,“宋朝惟寄衣冠乐器,本朝不知肄习。承旨徐温入宋,私习舞仪而传教之,其进退疏数之节,无所凭依,似不可尽信”[25]。这样的音乐交流,已不能同熙、丰期间派乐师伶人到高丽传艺数年的情况相比

了。

除了大晟乐文、武舞，《高丽史·乐志》所载宋人词曲中，赵企《感皇恩》，李甲《帝台春》，晁端礼《黄河清慢》，都作于徽宗时期，当与大晟乐先后传入。晁端礼于政和三年(1113)除大晟府协律郎，不克受而卒。他的《黄河清慢》，是大晟府徵招、角招二调中的一个乐曲。这是《高丽史·乐志》所载宋人词曲中，唯一可以确认的大晟府所制曲。

陈振孙《直斋书录解题》卷一八著录孙觌《鸿庆集》四十二卷。注云："大观三年进士，政和四年词科。《代高丽谢赐燕乐表》，脍炙人口。"孙觌这篇《代高丽王谢赐宴乐表》，传世的《鸿庆居士集》各种本子，均未收录。今见于缪荃孙所辑《鸿庆居士集补遗》(《常州先哲遗书后编》)，有云："出大晟之珍藏，作朝鲜之荣观。兜离一变，慈惠均欢。荡荡乎无能名，虽莫见宫墙之美；欣欣然有喜色，咸闻管龠之音。"盖指宋赐大晟新乐而言。宋徽宗的两个诏书和孙觌的《代高丽王谢赐宴乐表》，罕见征引，本文故特予举出。

上面是北宋与高丽音乐及词曲交流的大致过程。这种交流，盛于熙宁元丰，元祐间暂时受阻，崇宁大观以后，则又一度复盛。《高丽史·乐志》中宋人词曲传入高丽的时间，与上述过程正相一致。认为这些宋人词曲要到宋赐大晟乐时方始东传的说法，应该被否定了。

至于宋人词曲传入高丽的途径，官方互派乐师伶工是交流的主渠道，但并不仅限于此，下列三个方面也起了辅助作用。

首先是两国使臣的传带。高丽来使，颇擅诗文。晁公武《郡斋读书志》卷二〇著录《高丽诗》三卷，注云："右元丰中，高丽遣崔思齐、李子威、高琥、康寿平、李穗人贡，上元宴之于东阙下，神宗制诗，赐馆伴毕仲衍，仲衍与五人者及两府皆和进。其后，使人金悌、朴寅亮、裴□、李绛孙、卢柳、金花珍等，途中酬唱七十余篇，自编之为《西上杂咏》，绛孙为之序。"沈括《补梦溪笔谈》："元祐六年，高丽使人入

贡。上元节于阙前赐酒,皆赋观灯诗,时有佳句。进奉副使魏继延句有'千仞彩山擎日起,一声天乐漏云来'。主簿朴景绰句有'胜事年年传习久,盛观今属远方宾'。"又《高丽史·朴寅亮传》:"文宗三十四年,与户部尚书柳洪奉使如宋,有金覲者亦在是行。宋人见寅亮及覲所著尺牍、表状、题咏,称叹不置,至刊二人诗文,号《小华集》。"这些高丽使臣工于吟咏,因而爱好词曲,乃其余事,况且北宋招待高丽来使,"依式用妓乐"[26],他们于北宋词曲耳濡目染,传归本国是很自然的事。北宋选派使臣,亦以文辞为尚,由他们传播宋乐宋词,更属平常。元丰六年高丽文宗王徽卒,北宋派出祭奠使,本来拟以李之仪为书状官,苏轼尝称其尺牍"入刀笔三昧"[27],宋神宗却因其"文章之称,不著士论"作罢[28]。北宋甚至打算派苏轼出使高丽。秦观《淮海集》卷八附有孙觉《闻朝议以子瞻送高丽》诗:"文章异域有知音,鸭绿差池一醉吟。颖士声名动中国,乐天辞笔过鸡林。节毛零落毡吞雪,辩舌纵横印佩金。奉世风流家世事,几随浪拍海东岑。"这次"朝议"似乎议而未果,否则必将成为两国关系史上的佳话[29]。

其次是民间的传递。自明州、泉州到高丽,海上商船往来,一直是民间文化交流的通道。《高丽史·乐志》中有些词,如《解佩令》至俚至俗,《游月宫》文句不通,缺韵误韵,断非出自文人之手,不可能由官方交流。

最后,通过契丹中转传播到高丽,也不能排除这个交流通道。元祐五年(1090)苏辙出使辽国,见到北地所刊《眉山集》等文集,认为"本朝印本文字,多已流传在彼"。归朝后,特奏上《论北朝所见于朝廷不便事札子》[30],谈到辽国所传民间版行文字中,上至臣僚章疏,士子策论,下至"戏亵之语","无所不至"。北宋词曲,很多在契丹传播。由于契丹与高丽既是邻国又相接壤,许多宋版、辽版的书籍包括词曲集,也就最终传到了高丽。

(原载《中华文史论丛》第 50 辑,上海古籍出版社 1992 年版)

注释：

① 《高丽史》一三九卷，朝鲜郑麟趾等撰，刊于明景泰二年(1451)。卷七〇、七一为《乐志》二卷。

② 徐兢《宣和奉使高丽图经》卷四〇《乐律》；《宋史》卷四八七《高丽传》。

③ 《隋书》卷一五《音乐志》。

④ 《新唐书》卷二二《礼乐志》。

⑤ 李白《高句丽》诗："金花折风帽，白马小迟回。翩翩舞广袖，似鸟海东来。"《北史》卷九四《高丽传》："人皆头着折风，形如弁，士人加插二鸟羽。"

⑥ 《新唐书》卷二二〇《东夷传》。

⑦ 柳永八首：《转花枝》、《夏云峰》、《醉蓬莱》、《倾杯乐》、《雨淋铃》、《浪淘沙》、《御街行》、《临江仙》。晏殊一首：《少年游》。欧阳修一首：《洛阳春》。苏轼一首：《行香子》。李甲一首：《帝台春》。阮逸女一首：《花心动》。赵企一首：《感皇恩》。晁端礼一首：《黄河清慢》。

⑧ 《宋史·高丽传》，《高丽史·睿宗世家》。

⑨ 《曾巩集》卷三一《请访问高骊世次札子》。李焘《续资治通鉴长编》卷四五二引刘挚《日记》："真宗初，尝遣使来，自言苦于北寇诛求，愿臣属天朝，绝辽好，请王师援助。于是朝廷方与辽和，不受其诏，遂去，自是不至。"

⑩ 叶梦得《石林燕语》卷二引诗作"移身幸入华胥境"。庞元英《谈薮》谓王徽此诗作于熙宁三年二月十五日。

⑪ 朱彧《萍洲可谈》卷二。

⑫ 《宋史·高丽传》。

⑬ 李焘《续资治通鉴长编》卷三〇二。

⑭ 字舞始创于唐，宋吴曾《能改斋漫录》卷六："'罗衫叶叶绣重重，金凤银鹅各一丛。每遇舞头分两向，太平万岁字当中。'王建《宫词》也。按唐《乐府杂录》云：'舞有健舞、软舞、字舞、花舞、马舞。字舞者，以舞人亚身于地，布成字也。'故建有'太平万岁字'之句。"

⑮ 李焘《续资治通鉴长编》卷二五〇，其中画、塑二工，后罢不遣。

⑯ 徐兢《宣和奉使高丽图经》卷四〇《乐律》："大乐司二百六十人，王所常用。次管弦坊，一百七十人。次京市司，三百余人，亦有《柘枝》、《抛球》之艺。"

⑰ 李焘《续资治通鉴长编》卷三二三。

⑱ 李焘《续资治通鉴长编》卷三六二。

⑲ 李焘《续资治通鉴长编》卷三六五。

⑳ 《苏轼文集》卷三一《乞禁商旅过外国状》。

㉑ 陈振孙《直斋书录解题》卷七"传记类"。

㉒ 详见《词学季刊》第二卷第四号李文郁《大晟府考略》。

㉓ 《宋史·乐志》。

㉔ 《宋史·乐志》。

㉕ 蔡絛《铁围山丛谈》卷二。

㉖ 李焘《续资治通鉴长编》卷三四三。

㉗ 《宋史·李之仪传》。

㉘ 李焘《续资治通鉴长编》卷三三九。

㉙ 秦观和作题为《客有传朝议欲以子瞻使高丽,大臣有惜其去者,白罢之。作诗以纪其事,与莘老同赋》。莘老,孙觉字。

㉚ 《栾城集》卷四二。



词调三类:令、破、慢

——释“均(韵断)”

洛 地

词,其个体单位为“调”。到宋末为止,词调已近千(因蒙元之灭宋,词的发展中绝,故论词,其主体只能到宋末为止)。近千词调,有没有类别?分几类?无有定说。也就是,词调的类别问题,迄今尚未得到妥切的解决。

现今学界一般认为:宋元时无有提出词调的类别者,首先提出词调类别的是明代顾从敬,他在他的《类编草堂诗馀》中,将众词调按字数分为三类:58字以下的词调,为“小令”;59字至90字的词调,为“中调”;91字以上的词调,为“长调”。

此说一经提出,从者甚众,有称之为“古人定例”的。但是,也颇有不同意的,如清初《词律》作者万树,他在《词律·发凡》中尖锐地指出:

> ……所谓“定例”,有何所据?若以少一字为短,多一字为长,必无是理。如[七娘子]有五十八字者,有六十字者,将名之“小令”乎,抑“中调”乎?如[雪狮儿]有八十九字者,有九十二字者,将名之“中调”乎,抑“长调”乎?故,本谱但叙字数,不分“小令”、“中”、“长”之名。

万树的指责是有道理的[1]。其后，对顾从敬提出的这个词调类别划分臧否不一。但是，无论对顾从敬的这个“小、中、长”分类持何态度，在编词调（文体）谱时，“但叙字数”即按词调的字数多寡排列而不分类则从此成为了“定例”，自清《词律》、《钦定词谱》直到近现代，无不如此。

将词调死板地定以 58 字、90 字为界，划分为“令、中、长”，是不妥当的。然而，把近千词调不管其中有无差异，“一律平等”地，从 14 字的[竹枝]到 240 字的[莺啼序]“但按字数”排列，这似乎有点像将学生不分院系专业、不论年级高低、不管年龄大小，一律地按个子高矮或按姓氏笔画多少排列，同样也是欠妥当的。所以，按我的理解，自万红友先生以下，学界之所以用字数排列这个方法，并不是学界认为词调没有类别（如“令”与“慢”是不同的类别，从无疑议，只是缺乏对它们确切的定义），而只是对词调的分类问题还没有解决的情况下，所采取的一种计调方法；并不能因此认为“词调本无类别”；更不能为侈言“词无规则”之辈的口实。

一个创造性的谬误胜过一百个重复的真理。那位顾从敬先生的办法是不对头的；但是，他的“感觉”是对头的——说他的办法不对头，是因为他按字数去类分词调，无论用多少字数总是不能妥切的；说他的感觉对头，是他将词调大分为三类是对头的。

其实，对词调作分类的，并非始于顾从敬，亦非始于明代，在宋末，已有人提出，他就是宋元之际的著名词人张炎；其说，就在他著名的词学著作《词源》之中。

宋遗民张炎所著《词源》是一部有价值的词学之作，虽然其中并不是没有可容后人疑议之处。在词学的创见及词乐上的阐述，多有为前人所未发，可谓“空前”；由于词的发展因宋亡而中断，张炎这部《词源》又可谓我国古代词学的“绝后”之作。

一、《词源》中有关文字疏说

《词源》中《讴曲旨要》一开头就是(暂不标点):

歌曲令曲四掯匀　破近六均慢八均
官拍艳拍分轻重　七敲八掯靸中清

这里,提出一个"均"。在张炎之前,宋人沈义父在其《乐府指迷》中已有"均"说。其"词腔"条云(标点是我拟的,下同):

词腔谓之"均"。"均"即韵也。

张炎《词源》在《拍眼》一节中亦数言"均"。如:

……一曲有一曲之谱,一均有一均之拍。若停声待拍,方合乐曲之节。……　　慢曲,有大头曲、叠头曲——有打前拍、打后拍,拍有前九后十一,内有四艳拍。引、近则用六均拍。……

俗传序子四片,其拍颇碎,故缠令多用之;绳以慢曲八均之拍不可,……

曲之大小,皆合均声,岂得无拍。……

关于词乐,本文不能涉及。这里但说"均"。

张炎提出的这个"均",极为重要。蔡桢(嵩云)先生作《词源疏证》,在"歌曲令曲四掯匀/破近六均慢八均/……"二十八字下详介元明至近现代各家之说,谓:"孰为定说,尚待商榷"(为省篇幅,不繁引)。

蔡桢先生提到的郑文焯(叔问)、吕秋逸(南吕)、任二北(半塘)等诸先生都是学界大家,对此"均"都曾注意,可惜似未深究。按我的理解(对诸家之说,不辩):"歌曲",相当于《词源·卷下》开头的"乐歌、乐曲",也就是泛指所有词调。"歌曲令曲四掯匀",蔡桢先生疏曰(蔡原文但圈断,下面的标点是我拟的):"'歌曲令曲'者,谓歌曲中一体之令曲。'四掯匀'者,谓每令曲一片,其节奏四'掯'排匀也。'掯'之意义,颇难确定……"(下引众说,略)。蔡先生将"歌曲令曲"解为"歌曲中一体之令曲"是对的;而下文中的"破近"、"慢",同样地也是"歌曲中"之"体";所以,我理解这里的"歌曲"是包括"令"、"破近"、"慢"三者。这第一句七个字当为:"歌曲:令曲—四掯匀;……"

"掯"字的指义,确实很难确定。然而,根据"慢八均/……八掯","掯"的意思当即为"均"。"令曲四掯匀",也就是"令曲四均"的意思。这里,似并没有如蔡先生所说每令曲"一片"四掯匀的意思,即我的理解是:"破近六均"(又云"引、近则用六均拍")、"慢八均"(又云"慢曲八均之拍")、"令曲四掯匀",指的都是整个词调(全篇),并非指"一片"。

"官拍艳拍"以下十四字,据上已引《拍眼》中文字,说的是"慢—八均"中的情形。

如此,上引《讴曲旨要》开头四句

歌曲令曲四掯匀　　破近六均慢八均
官拍艳拍分轻重　　七敲八掯靸中清

若由我来作标点、句读,大约会是这样:

歌曲:令曲,四掯匀;破(近),六均;慢,八均——官拍、艳拍分轻重,七敲、八掯靸中清。

二、对“令，四均；破(近)，六均；慢，八均”的理解

我以为可以也应当这样理解，张炎在这里是说：

(一)词，拥有众多词调，可大分为三类：

“令”；“破(‘引’、‘近’)”；“慢”。

(二)此三类之成为三类，其界分即各类的特征，在于其中的“均”数：“令”，四均。“破”，六均。“慢”，八均。关键是对“均”的理解。

三、“均”—“韵断”

(一)张炎说的：令，四均；破(引、近)六均；慢，八均；指的都是“双(章)调”。

“令，四均”——两章(片)，每章(片)两“均”。“破(引、近)，六均”——两章(片)，每章(片)三“均”。“慢，八均”——两章(片)，每章(片)四“均”。

这里，有一个情况需要说一下。词发展到宋代，尤其到南宋，“单调”已少有人作。按姚品文先生和我二人合作以最原始的手工统计(《索引》一书及软件似皆不可用)，《全宋词》中(不计《全宋词补辑》)有不同的词牌名1185，将其中异名同调者，如[选冠子]又名[选官子]、[苏武慢]、[惜黄花慢]之类作了合并；同名异调者，如[临江仙]、[满朝欢]、[浣溪沙]等有令、慢两调之类作了分列；实际使用调数为866调。其中，残破已无从知其概者10目、尚未完成律化即尚未词化者14调[2]，当除去，为842调。这842调中(按我解张炎“令”、“破”、“慢”之说)，“双(章)调”为776调——776“双(章)调”占宋人使用842词调的92.2%。“双(章)调”是词调的主体部分。

如今词调的分类问题尚未妥善解决，就在于为词调主体的“双

(章)调”的分类问题没有解决。而张炎说的“令”、“破”、“慢”正是“双(章)调”的三类。关键是对“均”的理解。

(二)“均”,蔡桢先生引诸先生对“均”的释说中,曾引吕秋逸先生之说:

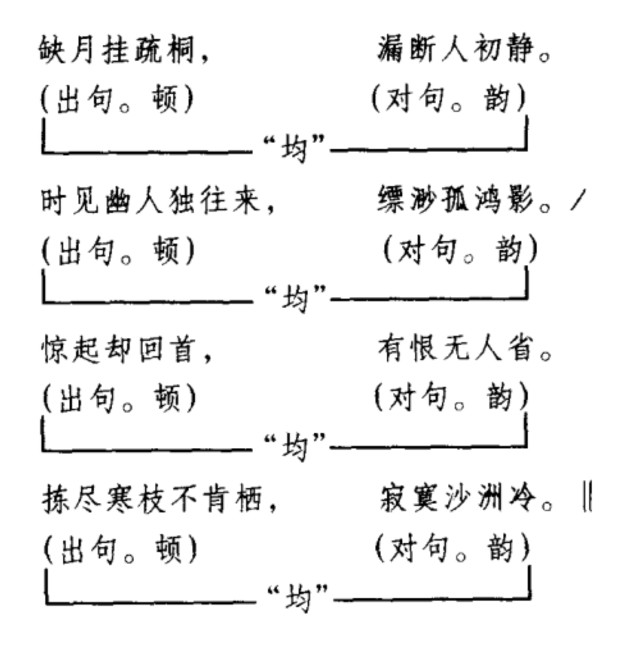
> 予友吕秋逸则谓:“(张炎称)引、近皆分六均,慢分八均;沈义父云:‘词腔谓之均,均即韵也。’今观引、近词多六均,慢词多八均。”(注:“张炎称”三字系我所加;标点是我拟的。)

吕秋逸先生之说甚是,惜言而未详,也还有些含糊。我对“均”的理解,是:“均(yun)”即“韵”,音义皆同。但是,并不是凡词作中用韵处都就是“均”;“均”是指按格律必当用韵处的“大韵”(在唱,为“大住”)。然而,说“均”指的是按格律必当用韵之处的“(大)韵”,也还是简单化的说法;有为数并不少的词调(因词人按前人之作填辞)例用韵处并不一定都是大韵。均,对我们后人,即从我们今天的角度,真正有意义的理解,当视之为一个结构单位——我们对词调结构的认识,一般是:“调”;调有“章(段、片、阕)”;章有“句”;句内有时有“逗”、“分句”(在乐为“小顿”)、“领”等。张炎,在这里提出了一个“均”。按我对这里张炎提出的“均”的理解:均,词章(片)内,介于“章(片)”与“句”之间的,以大韵为标志的结构单位。

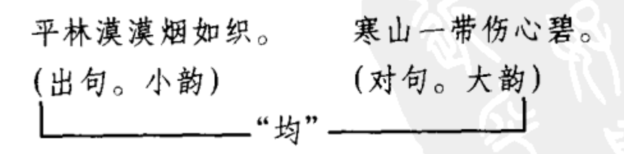
(三)如何判断“均”?“拍”。上引《讴曲旨要》中有云:“慢,八均——官拍、艳拍分轻重”;《拍眼》中云:“慢,……拍有前九、后十一,内有四艳拍”,除去“四艳拍”,可知“慢”调为“十六‘官拍’”即“八均”(并有其他材料可证,如王灼《碧鸡漫志》有云“十六拍慢曲子”等),即“一‘均’”为“两‘(官)拍’”。“拍”,“乐句”也(见《词源·拍眼》等)。“一‘均’两‘(官)拍’”即“一‘均’两‘(乐)句’”(关于词乐,本文不能繁说)。“一‘均’两‘句’”即相当于律诗的“一‘韵’两‘句’”——“出句”与“对句”。“出句”,一般不用韵(在乐为“大顿”),若用韵则

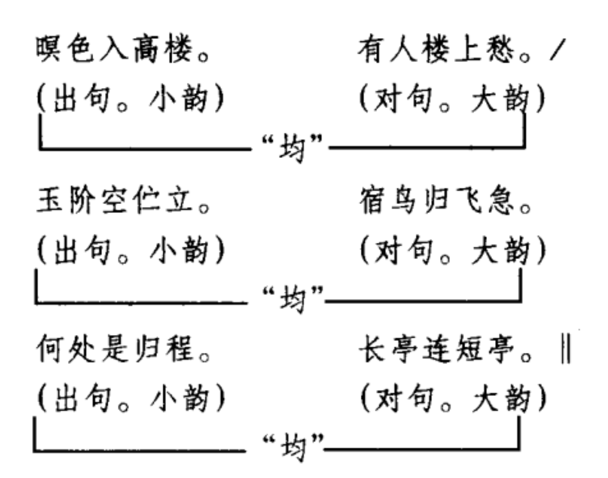
为"小韵"(在乐为"小住");"对句",必用韵("大韵",在乐为"大住"),出、对,构成一"韵"——此"韵","均"也。简言之:均,以"出、对"二者构成。也就是:词调的结构:其最基本的因子为"字";字构成"句"(在词,句又可包含分句、逗、衬及一字领);句构成"均";均构成"章(片)";章构成"调"。

且举二例。一例如[卜算子](苏轼):



再一例,[菩萨蛮](相传系李白所作):





注：本文引词作：以斜线示前片结；过片处换行不空格；以双纵线示全篇结。以句号示韵字；逗点或分号示句，顿点示逗；均（韵断）处大韵用粗体字。为省目。尽可能地将各均（韵断）内，出句的首字对齐，对句的末字对齐。

出、对构成一“均”。二作前片中：“缺月挂疏桐，漏断人初静。”“平林漠漠烟如织。寒山一带伤心碧。”为首均（出句不用韵为“顿”，用小韵为“小住”）；“时见幽人独往来，缥渺孤鸿影。”“暝色入高楼。有人楼上愁。”为次均；两均为一章（片）；重一章（后片）亦如是。四“均”成调。[卜算子]、[菩萨蛮]，即“令曲－四揩匀”中例。

“均”，是词章（片）内，间于句与章（片）之间，由出、对构成，以大韵为标志的结构单位。是判断词调属于哪一类别的关键性的结构。

“均”，此字多义，容易产生释义上的混淆，如音乐上的音阶组合（词乐曲唱中的“宫调”，今称为“调式”者）亦称“均”；所以，我特称这里的“均”为“韵断”（以“大韵”为断分点）——以上，也就是我在述说词调结构中有“韵断”的根据——以下即以“韵断”为说。

四、词调三类——令、破、慢

“令”、“破”、“慢”，是按“韵断(均)”对词调进行的分类。

以词调的内在结构“韵断(均)”类分词调，便具有对词调的分类(词调三类)进行定义的意义。从这个角度去理解张炎，从这个角度去认识词调的分类，那便不(只)是“令，四均；破，六均；慢，八均”。而是：四韵断(两章各两韵断)者，为“令”；六韵断(两章各三韵断)者，为“破”；八韵断(两章各四韵断)者，为“慢”。这定义能否成立？此三类能否对词调概括呢？以下分述之。

(一)“令”。“四韵断”(两章各两韵断)的词调，为“令”。

作为定义，对“双调”中的“令”是没有什么问题的——如果不是两章各两韵断的“四韵断”者，便不是“令”。要有问题，是：按词的历史情况及人们的习惯观念，“令”有“单调”、“双调”。“四韵断为‘令’”这个定义，只适用于“双调”范围之内，不能包括“单调”。

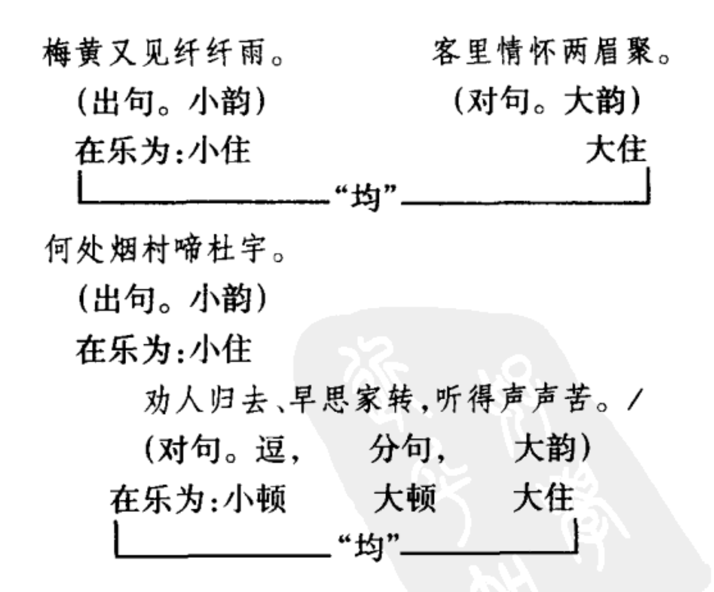
然而，事实情况是，上面已说到，词发展到南宋，“单调(令)”已少有人作。按我们的统计，在《全宋词》所收“双(章)调”中，两章各两韵断的词调，有284，即按两章(片)各两韵断的“四韵断”的词调为“令”，宋人用“令”284调——占宋人使用词调总数842调的33.7%，占“双(章)调”(令、破、慢)合计数776调的36.6%，足可、亦当成为一类(关于各类词调名目及各个词调的文体谱，拙著未刊稿《词体构成·下编》中详列，为省篇幅，此处且略；下同)。

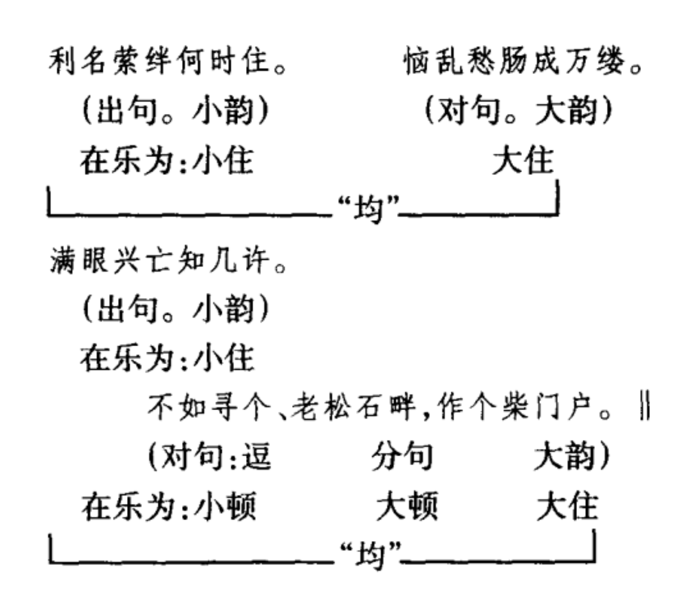
“单(章)调”，在《全宋词》内为26调，不到“双调(令)”的十分之一；仅占宋人使用词调总数的3%。又者，如果对“单调”稍考察得再广一些、深一些的话，按后世众家词谱所收约七十上下个“单调”，其中：唐宋“曲”(即未成熟可为词者)如[回波]、[舞马]、[九张机]、[字字双]之类有二十余；元曲如[庆宣和]、[梧叶儿]、[凭阑人]、[寿阳

曲]、[天净沙]等有十余;又有原本非曲非词的,如[清平调]、[花非花]等;能称得上是词中的"单调"的,大致也就是宋人所用的二十来个罢了。更具实质意义的是,26"单调"除了以单章为篇外,并未形成有可作为一"类"的稳定的规范的结构特征。也就是,"单调",从词之为词,无论在结构上还是数量上,都不能与词成熟地发展之后的"令"、"慢"、"破"相并列而成为词调的一个"类别"。既如此——"令",这个称谓习用已久,也无可更替。故,窃以为,对"单(章)调"不妨径以"单调"称之,以与"双(章)调"中的"令"相区别。

两章各两韵断的"四韵断"的词调为"令",是一个定义性的概念;这里,既不是以字数(如58字以下),也不是以调名中是否有"令"(或"子")字作为是否为"令"的判断依据,而是以其结构为依据。即,任何词调无论其字数多少,无论其调名中是否有"令"(或"子")字,只要是两章各两韵断,即为"令",否则就不是[3]。

"令",其简者如[卜算子]、[菩萨蛮],上已引,不赘;比较复杂的,如作者甚多的[青玉案](赵长卿作):





上二作中“雨、宇、住、许”皆出句用小韵,而非韵断(均)。余例略。

(二)“慢”。“八韵断”(两章各四韵断)的词调,为“慢”。

作为定义,也应当没有问题——若非两章各四韵断者,便不是“慢”。要有问题,是:在人们习惯观念中,“慢”与“长篇”等义。以“长篇”而言,就包含了:一章(片)超过四韵断的“双调”和“三叠(章)”调、“四叠(章)”调④。以两章各四韵断“八韵断”为“慢”的这个定义,不适合以上这些。

事实情况是:在《全宋词》所收全部词调词作中,两章各四韵断“八韵断(均)”的词调,有377调(词作6085首),即:按两章(片)各四韵断的“八韵断(均)”的词调为“慢”,宋人用“慢”为377调——占宋词调总数842调的44.8%,占“双(章)调”(令、破、慢)合计数776调的约一半,足可、亦必当成为一类。

而,一章可断为五韵断(以上)者六调(词作42),“三叠(章)”十一调(词作87),“四叠(章)”仅一调(词作14);三者计十八调(词作

143 首)[5]——占宋人使用词调总数的 2%，词作总数的 0.7%。又者，与单调情况相似，此三者皆未形成自身的稳定规范的结构特征。如此，无论在结构上或数量上，它们都不能与已成熟的“令”、“破”、“慢”相并列而为词调的类别，不宜列于“慢”调之内。

“慢”，这个称谓使用既久，亦无可更替。两章各四韵断的“八韵断”为“慢”，是一个定义性的概念；这里，既不是以字数(如 91 字以上)，也不是以调名中是否有“慢”字作为是否为“慢”的判断依据，而是以其结构为依据。即，任何词调无论其字数多少，无论其调名中是否有“慢”字，只要是两章各两韵断，即为“慢”，否则就不是[6]。据此，虽篇幅较短小，只要是两章各四韵断“八韵断”之调即为“慢”。

如又名［千年调］的［相思会］，两章各四韵断为八韵断，当为“慢”(初作者曹组，77 字；辛弃疾作此调为 75 字。关于句式、用韵、韵断及顿、住等分析从略)：

人无百年人，　　刚作千年**调**。
待把门关铁铸，　　鬼见失**笑**。
多愁早老。　　惹尽闲烦**恼**。
我惺也，　　枉劳心、漫计**较**。／
粗衣淡饭，　　赢取暖和**饱**。
住个宅儿只要，　　不大不**小**。
常教洁净，　　不种闲花**草**。
据见在，　　乐平生、便是神仙**了**。‖

一般地说，“慢”的篇幅是较大的。如宋人写得最多的六个“慢”调：［水龙吟］(302 首)、［满庭芳］(310 首)、［沁园春］(426 首)、［贺新郎］(431 首)、［念奴娇］(589 首)、［水调歌头］(732 首)，都是篇幅甚大的。篇幅最大的如《词谱》称为 133 字，除去“一字领”实为 130 字的［破阵乐］(张先作。“一字领”用小号字，下同)：

四堂互映、双门并丽，　　　　　　　　龙阁开**府**。
郡美东南第一，　　　　　　　　望故园楼阁霏**雾**。
垂柳池塘、流泉巷陌，　　　　　　　　吴歌处**处**。
近黄昏，渐更宜良夜、簇繁星灯烛，长衢如昼；
　　　　　　　　暝色韶光，几帘粉面、飞甍朱**户**。/
欢聚。雁齿桥红、裙腰草绿，　　　　云际寺、林下**路**。
酒熟梨花宾客醉，　　　　　　　　但觉满山箫**鼓**。
尽朋游、因民乐，　　　　　　　　　　芳菲有**主**。
自此归从泥诏、去指沙堤，南屏水石、西湖风月；
　　　　　　　　　　好作千骑行春，画图写**取**。‖

"慢"，据清人所编《全唐诗》，始见于唐末钟辐[卜算子慢]，纵如此说，毕竟只有一调1首，不成分寸；入宋后，"慢"方确立为体式，进一步规范，成为词调中的一类。

"慢"，双章，每章(片)四韵断，八韵断(十六拍)成调，十分规范；而且，无论其所用的调数还是词作数，皆占各类之首。"慢"，是我国"格律化的长短句"——"(律)词"(在宋代)成熟的标志。

(三)"破"。按张炎《词源》文字："破近六均"、"引近则用六均拍"，"破""引""近"当为两章各三韵断"六均(韵断)"词调。

词调三类中：两章各两韵断的"四韵断"者为"令"，两章各四韵断的"八韵断"者为"慢"，这两条都没有什么问题；而"破""引""近"为两章各三韵断的"六韵断"，则是稍有点问题的。

词，其成熟的标志，即在"慢"的成熟地完成；词作为一门韵文，自唐五代到宋末(宋后，词的发展中断了)的发展，主要就是从"令"发展为"慢"。从其结构上说，是从两章各两韵断的"四韵断"的"令"，发展为两章各四韵断的"八韵断"的"慢"。在从"令"发展为"慢"的过程中，出现了一些前后两章(前后片)韵断数无定的而又已

为人们习用的词调。数量也不少,为宋人所用的有115调——占宋词调总数842调的13.6%,占"双(章)调"(令、破、慢)合计数776调的14.8%,可以亦当为词调中的一类。这一类:规范的是两章各三韵断的"六韵断"调,为大多数;但确也有一些前后两章(片)并非都是三韵断的。虽然非"六韵断"的很少,虽然宋词人作此类多用"六韵断"调,但若以"六韵断"为定义,似乎说得稍为绝对了些。

1. 两章各三韵断"六韵断"的"破"。

这是绝大多数,约近一百调。比较最短小的,如[秋蕊香引](柳永):

留不得。光阴催促。　　有芳兰**歇**。
好花谢,　　唯顷**刻**。
彩云易散琉璃脆,　　验前事端**的**。/
风月夜、几处前踪后迹。　　忍思**忆**。
这回望断,　　永作蓬山**隔**。
向仙岛,归云路,　　两无消**息**。‖

又如作者甚多的[蓦山溪],《词谱》收十三"体",其中用韵最多的是石孝友之作,《词谱》称该"体":前片六用韵,后片七用韵,计十三处用韵。兹将陆游所作和石孝友之作并列对看,以见其本:

陆游:

元戎十乘,　　出次高唐**馆**。
归去旧鹓行,　　更何人,齐飞霄**汉**。
瞿塘水落,惟是泪波深;
　　催叠鼓、起牙樯,难锁长江**断**。/
春深鳌禁,　　红日宫瓦**暖**。

何处望音尘，　　　　　　　　　黯消魂，层城飞观。
人情见惯，不敢恨相忘；
　　　　　　　　梅驿外、蓼滩边，只待除书看。‖

石孝友：

莺莺燕燕。　　　　　　　　　　　摇荡春光懒。
时节近清明，　　　　　　　　　雨初晴，娇云弄软。
醉红湿翠，春意酿成愁；
花似染。　草如剪。　　　　　　　已是春强半。/
小鬟微盼。　　　　　　　　　　　分付多情管。
痴呆不知愁，想怕晚。　　　　　　贪春未惯。
主人好事，应许珉筵开；
歌眉敛。　舞腰软。　　　　　　　怎便轻分散。‖

可知石孝友词作两片中的“燕、染、剪、盼、晚、敛、软”七处，都是在句、分句及逗处用小韵，而非“韵断(均)”。如此，[蓦山溪]的十三“体”，就只是在该七处或参差用小韵，或又有在第三、六“均”出句的五言处用韵，所谓“十三体”实仅“一体”——[蓦山溪]，两章各三韵断“六韵断”之“破”，十分规范。

又如作者也不少的[最高楼]，初见为毛滂两首：一首前片四平韵，后片两仄韵三平韵，《词谱》称之为“正体”；一首前片四平韵，后片三平韵，《词谱》谓“换头处不押韵，诸家从无此体，恐有错误”。然而，又有柳富之作。三作相参，可见此调之“本”。试并列于下对看(仄韵用·表示)：

毛滂一作：

新睡起、熏过绣罗衣。　　梳洗了、百般宜。
东风淡荡垂杨院，　　一春心事有谁知。
苦留人　　娇不尽、曲眉低。／
漫良夜月圆空好意，恐落花流水始寄恨；
　　悲欢往往相随。
凤台凝望双双羽　　高唐愁着梦回时。
又争如，　　遵大路、合逢伊。‖

柳富：

人间最苦、最苦是分离。　　伊爱我、我怜伊。
青草岸头人独立，　　画船东去橹声迟。
楚天低。　　回望处、两依依。／
后会也难期。未知何日重欢会；
　　心下事、乱如丝。
好天良夜还虚过，　　辜负我、两心知。
愿伊家，　　衷肠在、一双飞。‖

毛滂又作：

微云过、深院芰荷中。　　香冉冉、绣重重。
玉人共倚阑干角，　　月华犹在小池东。
入人怀，　　吹鬓影、可怜风。／
分散去轻如云和雪，剩下了许多风与月；
　　侵枕簟、冷帘栊。
刚能小睡还惊觉，　　略成轻醉早惺忪。
仗行云，　　将此恨、到眉峰。‖

可知：前片起处首句的用韵（衣、离、中），换头处的用韵（期、雪、月），皆小韵。[最高楼]系两章各三韵断“六韵断”的“破”，很是规范（《词谱》失解）。

其他，如[江城子]、[江城梅花引]、[风入松]、[御街行]、[满路花]、[垂丝钓近]、[早梅芳近]（又名[早梅芳慢]）等等，都是很规范的两章各三韵断“六韵断”的“破”。

2. 有并非前后两章（片）都是三韵断（即非“六韵断”）的“破”。

(1)前片二韵断，后片三韵断“前二后三”结构。如作者甚多的[洞仙歌]。该调初见为晏几道所作，最有名的是下引苏轼的一首：

冰肌玉骨，自清凉无汗。	水殿风来暗香**满**。
绣帘开、一点明月窥人；	人未寝、攲枕钗横鬓**乱**。／
起来携素手，庭户无声；	时见疏星渡云**汉**。
试问夜如何，夜已三更；	金波淡、玉绳低**转**。
但屈指西风几时来，	又不道流年、暗中偷**换**。‖

(2)有前片三韵断，后片四韵断“前三后四”结构的。如作者较多的[法曲献仙音]。按调名，初见为柳永所作，世以周邦彦、姜夔之作为格。将周、姜、二作并列于下：

周邦彦：

蝉咽凉柯，燕飞尘幕；	漏阁签声时**度**。
倦脱纶巾，困便湘竹；	桐阴半侵庭**户**。
向抱影凝情处。	时闻打窗**雨**。／
	耿无语。叹文园近来多病；
	情绪懒，尊酒易成间**阻**。
缥渺玉京人，	想依然京兆眉**妩**。

翠幕深中，　　　　　　　　对徽容空在纨素。
待花前月下，　　　　　　　见了不教归去。‖

姜夔：

风竹吹香，水枫鸣绿；　　　　　睡觉凉生金镂。
镜底同心，枕前双玉；　　　　　相看转伤幽素。
傍绮阁轻阴度。　　　　　　　　飞来鉴湖雨。
近重午。燎银篝暗熏溽暑。　罗扇小，空写几行怨苦。
纤手结芳兰，　　　　　　　　且休歌九辨怀楚。
故国多情，　　　　　　　　　对溪山都是离绪。
但一川烟苇，　　　　　　　　恨满西陵归路。‖

可知二作前章（片）第三韵断出句的"处、度"，换头处的"语、午、暑"，皆系出句用小韵，而非韵断——［法曲献仙音］系"前三后四"结构的一"破"体词调。

他如［法曲第二］、［留客住］、［寰海清］、［被花恼］、［彩云飞］等，亦同此结构。

(3)又有前片四韵断，后片三韵断"前四后三"结构的。如作者较多之［红林檎近］，此调初见为周邦彦所作：

高柳春才软，　　　　　　　　冻梅寒更香。
暮雪助清峭，　　　　　　　　玉尘散林塘。
那堪飘风递冷，　　　　　　　故遣度幕穿窗。
似欲料理新妆。　　　　　　　呵手弄丝簧。／
冷落词赋客，　　　　　　　　萧索水云乡。
援毫授简，　　　　　　　　　风流犹忆东梁。
望虚檐徐转、回廊未扫，　　　夜长莫惜空酒觞。‖

他又有如[长生乐](晏殊)、[吴音子](贺铸)等,亦这种结构。

“破”,乃“令”趋变为“慢”的过程中出现的词调,故不如“令”、“慢”之规范,乃事所使然;而为词人循作者,则多为两章各三韵断“六韵断”的“破”。

按张炎《词源》文字,这一类为“破”“引”“近”。审此三字:一、“引”,其义为前导;“近”,其义众说未定;二、“引”、“近”二者不能相互包容;三、词调名中有“引”、“近”字样者,与词调类别的指义相去甚远(本文不详析);故,“引”“近”二字似不宜作为词调类别的称谓(词界多以“令、引、近、慢”概括词调,往往不得如意)。“破”,张炎的说法中,又有一个“破”字。我觉得,这个“破”字甚好。“破”,“摊破”也,“破”体也,即“令”在向“慢”趋进时,在“摊破”过程中凝定下来,介于“令”“慢”之间的一类词调。所以,我袭用此字用作为词调的这一类别之称——“破”。

结　语

词,“格律化之长短句”,为中华民族古典韵文的最高门类,大成于宋。其标志,在其“双(章)调”成熟的规范。据《全宋词》,宋人使用词调有存作可察其结构者 842,内:双章者 776 调,占 92.2%。(另外:单章者二十六,一章可作五韵断(以上)者六,三叠(章)十一,四叠(章)一,散序十二,套十;计 66,占宋词调总数 7.8%。)

以“双(章)调”为主体的词调,以其结构之规范,是有类别的。类别有三:曰“令”,曰“破”,曰“慢”。两章(片),每章(片)以两韵断构成的词调,为“令”;两章(片),每章(片)以四韵断构成的词调,为“慢”;两章(片),每章(片)多以三韵断构成的词调,为“破”。

这里,完全排除了以词调字数多寡的“分类法”。同时,也完全排除了以词调名判断调类的做法。

事物的本质特征,即在其内在的结构。词调类别的界分,按"韵断—均"对词调进行类分,是从事物的质即其结构对词调进行类分,这样产生的分类是定义性的。

以上,是我对张炎的"均"的理解;也是我对词调分类——"令"、"破"、"慢"。

明白了词调之类别——令、破、慢,然后方可言"词之发展",然后方可问"词之音乐"。

诚不知大家们以为如何?

(原载《文艺研究》2000 年第 5 期)

注释:

① 万树指责顾从敬以 58 字、90 字界分令、中、长之误是有道理的;但是,他举的[七娘子]、[雪狮儿]二例并不妥。按其所编《词律》,[七娘子]有"二体",次句为七言者一"体"58 字,"前后第二句俱八字"者为"又一体"谓 60 字;其实,所谓"八字"乃"七言带一字领"(恨—密云不下阳台雨。但—长江无语东流去),其"体"亦 58 字。[雪狮儿]亦"二体",一为 89 字,一为 92 字;其实,所谓 92 字者仅 88 字。因对一字领之无见而致误者,比比皆是。请参看拙文章篇《论"一字领"——兼说词文体中无所谓"句法"》,《古今谈》1998 年第 2 期(拙著未刊稿《词体构成》中有详说)。

② 《全宋词》中残破已无从知其概者十目:[王子高六幺][太清歌词]、[映山红]、[快活年]、[金落索]、[秋千儿词]、[宴清堂]、[啄木儿]、[维扬好]、[庆青春]。尚未词化之"曲"十四调:[九张机]、[十样花]、[花酒令]、[头盏曲]、[梅花曲]、[汪秀才]、[遂宁好]、[林钟商小品]、[香山会]、[度清霄]、[胜州令]、[导引]、[惜奴娇曲破]。

③ 词调中尽有调名中有"令"或"子"字,而其实非"令"者,如[六幺令]、[百字令]等,人人皆知。这里,从乐唱的"歌令"到词调类别的"令"调,有一个不很小的演化过程。不能在本文中详说。

④ 又有将用韵甚密的"散序"也归于"慢"的。按,用韵甚密,其结构包括分章(段、片)尚未有严谨规范的"散序"(姑统称为"散序"),此类之入"词",乃与各种词调皆异的别出一支。张炎《词源·拍眼》有云:序"绳以慢曲八均之拍不可"。今存宋

人所作此类“散序”，仅有十二目，占宋人所用词调总数的 1.4%。故本文不及此类散序。拙著未刊稿《词体构成》中有说。

⑤ 一章可作五韵断(以上)者六调：[玉女摇仙佩]、[瑶池(台)月]、[大酺]、[六丑]、[多丽]、[个侬]；“三叠(章)”十一调：[甘露歌]、[梦还京]、[西河(湖)]、[瑞龙吟]、[兰陵王]、[夜半乐]、[宝鼎现]、[戚氏]、[三台]、[踏歌]、[倾杯序]；“四叠(章)”一调[莺啼序]。

⑥ 词调中尽有调名中有“慢”字，而其实非“慢”者，如[渔父慢]、[金殿乐慢]等。这里，从词曲调的“慢唱”到词调类别的“慢调”，有一个很不小的演化过程。说从略。



元人的曲子

胡 适

绍介两部文学史料：

(1)杨朝英编的《乐府新编阳春白雪》十卷。（南陵徐氏《随庵丛书》本）

(2)杨朝英编的《朝野新声太平乐府》九卷。（商务印书馆《四部丛刊》本）

“诗变而为词，词变而为曲”这句话，现在承认的人渐渐多了。但普通人所谓“曲”，大抵单指戏曲。戏曲固然也应该在文学史上占一个地位；但“词变而为曲”，乃是先变成小曲和套数；套数再变，方才有董解元的《弦索西厢》一类的长篇纪事的弹词；三变乃成杂剧。

近人对于元朝的杂剧与传奇，总算很肯注意了。但元人的曲子，至今还不曾引起许多人的注意。明代的小曲，也是最有文学价值的文学，不幸更没有人留意到他们。为补救这点缺陷起见，我们现在想陆续把这两朝的曲子介绍给那些有文学史兴趣的读者。

元朝曲子的材料，最重要的是杨朝英的《阳春白雪》和《太平乐府》两部选本。这两部书，现在侥幸都不很难得了。《阳春白雪》有贯酸斋的序；贯酸斋是当日的曲子大家，他本是蒙古人，在《元史》（卷一四三）里他的名字是小云石海涯。《元史》根据欧阳玄《圭斋文

集》,说酸斋死于泰定元年(1324);此序若是真的,《阳春白雪》代表的是元朝前半的作者,也许有一些金代的词人在内。《太平乐府》有至正辛卯(1351)邓子晋的序,已到了元末盗贼并起的时代了。杨朝英号淡斋,青城人,事迹不可考;我们只知道他也是当时的一个曲家。

当时的小令套数,都叫做"乐府";《阳春白雪》卷一有《唱论》,说:

> 成文章曰乐府,有尾声名套数,时行小令唤叶儿。

小曲的调子大都是民间流行的曲调,故《唱论》说:

> 凡唱曲有地所:东平唱《木兰花慢》,大名唱《摸鱼子》,南京唱《生查子》,彰德唱《木斛沙》,陕西唱《阳关三叠》、《黑漆弩》。

"有尾声名套数"一句最可注意。一只调子,有了尾声,即成套数;不必一定要几只调合起来方才是套数。董解元的《西厢》即是许多这种很简单的套数连接起来的。

元曲大多数都是白话的。北方的新民族——契丹,女真,蒙古,——在中国住久了,有一部分早已被中国文明同化了。这个时代的文学,大有一点新鲜风味,一洗南方古典主义的陈腐气味。曲子虽然也要受调子的限制,但曲调已比词调自由多了:在一个调子之中,句法与字数都可以伸缩变动。所以曲子很适宜于这个时代的新鲜文学。

我们为引起读者的兴趣起见,随便举了一些小令(包括单调和双调)来做例:

黑漆弩(一名《鹦鹉曲》)

依家鹦鹉洲边住,是个不识字的渔父;浪花中一叶扁舟,睡

煞江南烟雨。觉来时满眼青山,抖擞绿蓑归去。算从前错怨天公,甚也有安排我处?(白无咎)

清江引

若还与他相见时,道个真传示;不是不修书,不是无才思,绕清江买不得天样纸!(贯酸斋)

樵夫觉来山月低。钓叟来寻觅。你把柴斧抛,我把鱼船弃,寻取个隐便处,闲坐地。(马东篱)

绿蓑衣,紫罗袍,谁是主?两件儿都无济。便作钓鱼人,也在风波里。则不如寻取个稳便处,闲坐地。(同上)

相思有如少债的,每日相催逼。常挑着一担愁,准不了三分利。这搭钱,见他时才算得。(徐甜斋)

剔秃圞一轮天外月!拜了低低说:"是必常团圆。休着些儿缺。愿天下有情底都似你者!"(宋方壶)

沉醉东风

恰离了绿水青山那答,早来到竹篱茅舍人家。野花路畔开,村酒槽头榨。直吃得欠欠答答。醉了山童不劝咱。白发上黄花乱插。(卢疏斋)

一自多才疏阔,几时盼得成合!今日个猛见他门前过,待唤著怕人瞧科。我这里高唱当时《水调歌》,要识得声音是我。(徐甜斋)

落梅风(一名《寿阳曲》)

酒可红双颊,愁能白二毛。对尊前尽可开怀抱。天若有情天亦老——且休教少年知道。(姚牧庵)

红颜换,绿鬓凋;酒席上,渐疏了欢笑。风流近来都忘了。谁信道也曾年少?(同上)

装呵欠,把长吁来应;推眼疼,把泪珠掩;佯咳嗽,口儿里作念。将他讳名儿再三不住的呫。思量煞小卿也,双渐!(无名

氏）

从别后音信杳，梦儿里也曾来到。问人知行到一万遭，不信你眼皮儿不跳。（马东篱）

心间事说与他，动不动早言“两罢”。“罢”字儿碜可可。你道是耍，我心里怕不怕！（同上）

实心儿待，休做谎话儿猜，不信道为伊曾害。害时节有谁曾见来？瞒不过主腰胸带。（同上）

它心罪，咱便舍！空担着这场风月。一锅滚水冷定也，再撺红几时得热！（同上）

因他害，染病疾。相识每（们）劝咱是好意。相识若知咱就里，和相识也一般憔悴。（同上）

醉扶归

频去教人讲，不去自家忙，若得相思海上方，不到得害这些闲魔障。你笑我眠思梦想；只不打到你头直上！（止轩，姓待考）

有意同成就，无意大家休。几度相思几度愁，风月虚遥授。你若肯时肯，不肯时罢手。休把人空负！（同上）

以上举的是小令的例。“套数”太占篇幅，我们只能举两个例。一个短的，一个长的。

仙吕赏花时（杨西庵《无题》）

卧枕着床染病疾，梦断魂劳怕饮食。不索请客医，沉吟了半日：“这证候儿敢跷蹊”！参的寒来恰惊起，忽的浑身如火气。逼厌的皱了双眉，豁的一会加精细。烘不的半晌又昏迷。

（尾）减精神，添憔悴，把我这瘦损庞儿整理。对着那镜儿容颜不认得！呆打孩，转转猜疑。瘦腰围宽尽了罗衣。一日有两三次，频将带缋儿移。觑了这淹尖病体，比东阳无异。不似

俺,害相思,出落与外人知!

下面这一篇,是一篇很妙的滑稽文学。《太平乐府》里,这一类的套数很不少。如卷九杜善夫的《庄家不识勾栏》,马致远的《借马》,都是滑稽的文学,在中国文学中别开一生面。即如下面这一篇,借一个乡下人的口气,写一个皇帝的丑态,何等有味!

哨遍(睢景臣《汉高祖还乡》)

(哨遍)社长排门告示:但有的差使无推故。这差使不寻常,一壁厢纳草也根,一边又要差夫索应付。又言是车驾,都说是銮舆,今日还乡故。王乡老执定瓦台盘,赵忙郎抱着酒葫芦,新刷来的头巾,恰糨来的绸衫,畅好是妆么大户!

(耍孩儿)瞎王留引定伙乔男女,胡踢蹬吹笛擂鼓。见一彪人马到庄门,匹头里几面旗舒:一面旗白胡阑套住个迎霜兔,一面旗红曲连打着个毕月乌,一面旗鸡学舞,一面旗狗生双翅,一面旗蛇缠葫芦。

(五煞)红漆了叉,银铮了斧;甜瓜苦瓜黄金镀。明晃晃马鞭,枪尖上挑;白雪雪鹅毛扇上铺。这几个乔人物,拿着些不曾见的器仗,穿着些大作怪的衣服!

(四)辕条上都是马,套头上不见驴。黄罗伞柄天生曲。车前八个天曹判,车后若干递送夫。更几个多娇女,一般穿着,一样妆梳。

(三)那大汉下的车,众人施礼数。那大汉觑得人如无物。众乡老屈脚舒腰拜。那大汉挪身着手扶。猛可里抬头觑,觑多时,认得熟,气破我胸脯。

(二)你身须姓刘,您妻须姓吕,——把你两家儿根脚从头数。——你本身做亭长耽几盏酒,你丈人教村学读几卷书;曾在俺庄东住,也曾与我喂牛切草,拽坝扶锄。

(一)春采了桑,冬借了俺粟,零支了米麦无重数。换田契,强秤了麻三秤;还酒债,偷量了豆几斛。有甚胡突处,明标着册历,见放着文书!

(尾)少我的钱,差发内旋拨还;欠我的粟,税粮中私准除。只道刘三,谁肯把你揪捽住?白什么改了姓,更了名,唤做汉高祖!

十一,十二,三

(原载《读书杂志》第4期,1922年12月3日)



散曲之研究(节选四节)

任二北

一　概　说

曲始自元季,而源于宋词。较其各调体段之长短,则词有单调、双叠、三叠、四叠之分,而曲则单调居多,双叠已少,三叠、四叠更无论焉。南北套中,虽有幺篇换头,前腔换头之曲,但既为换头,即不啻另成一调,可以舍幺篇、前腔而独用,与词之换头必与上阕连续一首中者,不同也。(亦略有例外,如南曲中之[四换头]等调,特极少耳。)换言之,即曲牌体段,视词为短,大抵当词中之引,近而已。盖词至南宋,慢曲之外,又有所谓四片(即四叠)之序子,(见张炎《词源》,[莺啼序]是其例。)已极尽长调之变,易为曲体,遽反短制,正是物极而反耳。

曲之单调名小令;合单调若干成套为套数;一套或四五套而插以科与白者为杂剧;如此再益至四五套以上,则为传奇。(此仅就形式长短而言。)处今日而言曲,寻常多知有传奇,知杂剧者已较少;知套数者乃益少;知小令者则更少。即知套数小令者,亦多目为曲中余事,而绝不重视之也。即就后世曲家之著作统计之,亦以传奇为多,而杂剧以下则递减。有清一代之曲,传奇固汗牛充栋,以数千

计,而杂剧则其半犹不及焉;(晨风阁本《曲录》所载,清人杂剧粗具,传奇脱略尚多,犹未足据以为定数也。)至于套数小令之专集,诚不数遘矣。

其实曲中套数小令之体段长短,正可谓与诗词相埒;盖一首小令,犹一首绝句律诗也,亦犹一首短调中调之词也。作者缘调填词,既写一首,倘意有未尽,则同调不妨连拈二三首,四五首,乃至七八首,随意增附——明人谓之"重头"。或不愿取同调为重头者,则竟选宫调成套数,其格局长短,仍可听人取舍,绝无一定,要不过与诗中之联章,词中三四叠之长调相当而已。

故吾人果沿曲之流,尽曲之变,方为杂剧,为传奇;若探曲之本,溯曲之源,则转为小令,为套数也。世有好曲体之活泼生动,俊爽风流,而亟欲染指其间,藉以陶写情性者乎?则幸勿因传奇之板重,杂剧之骨董,遂骇而敛手;须知用此种文字,祇须轻描淡写,而即能得个中风趣者,固有小令与套数在,正不妨相从一试也。

套数小令,总名曰"散曲"。扬搉其篇章之类别,钩稽其体调之因宜,务令学者知所谓曲苑者,其中境界,亦正有与诗坛词囿,恰好相当者,既不以卑靡而鄙远曲,亦勿因繁重而厌弃曲,是述兹篇之大旨也。

三　名　称

"散曲"二字,自来对"剧曲"而言。惟普通以为凡演故事者谓之剧曲,杂剧,传奇皆是也;凡不演故事者,即为散曲。以余所知,则此种解释殊非也。盖凡所谓"事"者不过包含"言"与"动"两层,而散曲中纪言者有之,纪动者亦有之,纪言兼纪动者亦有之,(详下节《体段》)谓演故事即非散曲,断断不可矣。特散曲所纪之言动,毕竟为零碎片断者,且无科白。科白者,散文也;曲乃韵文也。若纯以韵文纪事,而又必其有首有尾,于势为不能。剧曲纪事,必具首尾,故不

能离科白。散曲纪事之所谓“纪”,毕竟描写居多,而叙述有限,故亦不需科白也。然则欲为散曲下一定义,或者曰:“凡不须有科白之曲,谓之散曲。”当较为妥贴矣。至于本为杂剧中有科白之套曲,而选者削其科白,仅登曲文,如《词林摘艳》、《雍熙乐府》等书所载者,当然勿能误认也。

据前所列定义,统属于散曲之下者,有散套与小令两种。“散套”二字,对剧曲中不散之套而言;“小令”二字,对套曲体制较大者而言。“散曲”为总名,“散套”“小令”为分别之名——此原则也。惟明周宪王有燉《诚斋乐府》二卷,后卷题曰“套数“,前卷题曰“散曲”,而一按其究竟,则前后卷皆普通所谓散曲。前卷所载,小令而已。是乃又以“散曲”二字与“套数”相对而称,不成套之谓“散”矣——盖例外也。且此处“套数”二字,亦是借称,本来应称散套;特此项借称,已极习惯,“套数”不啻即为“散套”之别名矣。

散曲名称之可述者,原不过如此而已。乃元燕南芝庵论曲有曰:“成文章者曰乐府,有尾声名套数,时行小令唤叶儿。套数当有乐府气味,乐府不可似套数(此二字乃衍文当删)。街市小令唱尖新倩意(倩一作茜,俱未明其用意。或者因街市小令祗取声调尖新,足令俗耳美听,故曰倩意也。作茜者或为误文)。”周德清《中原音韵》又继之曰:“乐府小令两途。乐府语可入小令,小令语不可入乐府。”是于前列四名以外,又添“乐府”,“叶儿”两名;而所谓“套数”者,其意义范围又与前不同。所谓“小令”者,本义之外,又生别意,皆不可不一辨也。兹为该括简明起见,连前列四名,一并条订如下:

(一)散曲:1.本意:无科白相联贯之谓“散”,对于有科白之剧曲而言。分散套与小令两种。2.别意:即小令也。无成套之联络之谓“散”,对于套曲而言。

(二)散套:为散曲之一种。各套独立而不联贯之谓“散”,对于剧曲中有联络之套而言。

(三)小令:1.本意:为散曲之一种,体制较为短小,对于成套之

曲而言。与词中所谓五十字以内之小令者不同。2.别意,街市俚歌。虽亦合乐可唱,但其辞未经文学上之陶冶。

(四)乐府:曲之别名。(原无论剧曲,散曲,皆包含在内,用者多以指散曲。)表示曲之为曲,乃曾经文学上之陶冶而后始成者,所以能入乐府,充一代雅乐之乐辞,与寻常街市中之俚歌不同也。

(五)套数:1.本意:有首有尾者(兼包剧曲之套,与散曲之套)。因必以"套"计数,曰一套两套,……故名。2.别意,即散套。

(六)叶儿:即小令。小令中在元时风行之调,又别名叶儿。

(七)大令:即散套,惟冯惟敏《海浮山堂词稿》内用之。

芝庵论曲中,所谓"套数",皆其1本意也;所谓"时行小令"之"小令",亦其1本意也;所谓"街市小令"之"小令",则其2别意也。《中原音韵》所谓"小令",亦2别意也。《中原音韵》评于志能曲曰:"此乃张打油乞化出门语也,敢曰'乐府'!"是可为"乐府"乃与俚歌对立之证。王骥德《曲律》论套数曰:"套数之曲,元人谓之乐府。"——

《九宫谱定》总论曾引其语——将"乐府"二字,范围看得太小,殊非。

总之:前人书中称散套处,固必为散曲,即称叶儿处,亦无不为散曲也;称乐府套数处,仅有时为散曲,而称小令处,于最少机会,且并非曲(为俚歌),更无论为散曲矣。

七 作 法

散曲作法,较剧曲为易,为其体段较简,作者又直抒胸臆,无情节、排场、宾白、科介之为累也。然惟其体段简短,无可衬搭躲闪也,文字之工拙,乃亦无从苟且。且曲体繁简,虽种种殊,若其根本则端在散曲,故全曲作法之根本,亦端在散曲,正未容忽略也。

曲之根本作法,于何处见之?曰:见之于作成以后,确实是曲,而非诗,非词,并非其他一切之长短句也。徐渭《南词叙录》曰:"填

词如作唐诗:文既不可,俗又不可,自有一种妙处,要在人领解妙悟,未可言传。名士中有作者,为予诵之,予曰:'齐梁长短句诗,非曲子。'何也?其词丽而晦。"此与李清照讥宋初人词为句读不葺之诗,张炎讥辛刘豪气词为长短句之诗。固同一辙也。特谓作曲者误入齐梁长短句,乃就极疏者而言,若普通人之误,大都误入两宋长短句者为多,即与诗余——词——不能判别也。曲家第一若能尽脱词法,则所作者,虽不中亦不远矣。沈雄《柳塘词话》谓:"前人有以词而作曲者,断不可以曲而作词。"其言外若谓以曲作词断不可,以词作曲则并非不可,并非断不可也,殆亦知其一不知其二耳。彼元曲何以谓当行?盖奔腾驰骤,一毫不受词法之拘束也。昆腔以后之曲又何以弊?即曲体本来流动者,梁辰鱼辈复返之于凝静,而与词境为邻也。兹欲明散曲之作法,第一先严词曲之分,分形式与精神两方面略论之。

吾国韵文中之长短句,由词变而为曲,实进化也。其进化之处,端在长长短短,极尽长短变化之能。譬如一字之句:在词中除冷僻之调,[十六字令]之起拍与[哨遍]之换头所有者外,其他鲜见也;在曲中则[寨儿令],[山坡羊],[醉春风],[驻云飞],[月儿高]等惯用之调中,固常见之也。二字之句:在词中短调,如[河传]所有,半阕之内凡三四用之,且与三字句四字句相邻接,颇嫌破碎;在长调如[锁窗寒],[暗香],[兰陵王],[沁园春]等换头处所有者,又单独用之,二字口气,截然而止,复嫌板重。若在曲中,与五字句或七字句参互以见,则以上词中两嫌,皆蠲免矣。又曲之长短句法中,重在多用单数字之句——三言,五言,七言;至若[喜春来](七七七三五)[塞鸿秋](七七七七五五七)[寄生草](三三七七七七七)[落梅风](三三七七七)等调,则通体之中,且不用一双数字之句也。曲调于许多单数字之句中,间插一二双数字之句法,再益以对句、排句、叠句,则通首句调陡觉起落振荡,抑扬顿挫,极尽摇曳生动之趣矣。更因衬字之办法,在词为偶见,在曲则常有。于是本来双数字句,于必

要时可以单之;本来单数字句,于必要时可以双之。要仍不失其本来之句法与音节,而行文之间,虚处既得转折贯串之施,实处又得提挈点醒之用。牌调谱式之限制,至此虽严而亦宽,虽死而亦活。拘束之中,旷然乃有伸缩回旋之余地,而作者乃意无不达,语无不安矣。观于此,金元长短句之乐府,虽于平仄四声之外,又首创阴阳清浊,而为格律极严之韵文,但其句法之极尽长短变化之能,实迥非齐梁唐宋诸代长短句乐府所及。其极严之外,别有极宽之径,作者固毋庸因其格律之严,械而退却也。至于散曲之中,衬字虽不能多,要不可废;作者能应有尽有,既得句法中活泼流利之用,又无谱律上偭规越矩之嫌,斯最为合法矣。

曲调中之叶韵,较他种长短句为密。通体句句叶韵之调,不一而足。又其韵无不平上去三声互叶者,非若词中平韵则全调皆平,仄韵则全调皆仄,间有一二互叶之体,亦甚少也。惟每一首曲或每一套曲中,不能换韵。“东同”则“东同”到底,“江阳”则“江阳”到底。夫不换韵途径虽窄,而平上去互叶则开展实多。且所谓曲韵者,既不如诗韵之拘牵,又不如词之泛滥,悉摈古音,较谐俗口,而又无乖于音部。至于一韵到底,又自有其蓬勃充沛之善,不可误以为难而废之也。惟北曲中向有入声派作平上去三声用之一法,殊不能遍合于南北人之口,则视其制度为过去之历史,今日置而不用,仍仿词法,凡入声韵,一首之中,皆单叶之可也。

顾句法之极尽长短变化之能,与夫韵脚平上去三声之一韵互叶,二者于曲,果有何利益可言,有何成绩可观乎?曰有之,则如此以后,曲调乃接近语调,便于使用语料是也。孔颖达《诗正义》谓:“风雅颂有一二字为句,及至八九字为句者,所以合以人声而无不协也。”足见人声实为长长短短之句读。韵文句法既极尽长短变化之能,自于人声无不协矣。人但知元曲之高,在不尚文言之藻彩,而重用白话,于方言俗语之中,多铸绘声绘影之新辞,以形成其文章之妙,而不知欲如此者,必先有接近语调之曲调发生,然后调中方便于

尽量采用语料。倘金元乐府仍旧泥守南宋慢词之长短句法,整而不化,凝而不疏,静而不动者,则虽铸就甚多语料之新词在,亦格格不得人也。《董西厢》所用之调,名称与形式(指前后两叠而言)虽多因袭于词中之长调,但其各调之句法,实变幻莫测,初非词调之本来,而后其文章乃能恣肆,却是证据。故南宋慢词之长短句法不近语调者,乃天生运用文言材料之长短句;金元曲调之长短句法,接近语调者,乃天生运用语言材料之长短句。各具特性,未可苟同。作者若必欲抉破藩篱,易地以为之,亦何尝不能成篇,特终非其本色耳。要当各适其性,因利乘便,以发展其本体之所长。作曲者则必曲折尽情,委婉如话,斯判别于词,而得作曲根本之法也。至于凡百韵语,一经平上去三声互叶,读之便觉低昂婉转,十分曲合语吻,亦即十分曲达语情,此亦为他种长短句所不可及,而独让之于金元之曲者。盖非如此不足以逼真口气,成所谓"代言"之制,更非如此不能于一切语料作活泼之运用也。此实吾国韵文方法上之一大进展,曲家诚不可以不谨守而善用之矣。(词中短调五七言为多,不如慢词之板重。故南唐北宋之小令,尚多用语体之可能,且有高绝者。慢词中之用语体者,若黄庭坚之一味俳俚,固毫无韵美之可言,即李清照之力主本色,所成就者亦只一人之数词而已。是非关作者之不努力,实因慢词之韵调音节,与语言寡合,终难以白描为本色耳。顾黄、李犹皆北宋词家也,至于双白、二窗则更无主持本色之议论,而诸家所撰词调,机局何似,固人所共悉也。故谓南宋慢词,天生合用文言,当不为过耳。近人选白话词,亦每及长调之慢,然所得者多为浅近文言之作,非真正完全语体。至若李渔等人之词,全以曲手为之,乃深中明词之极坏习气,而近人每每爱其为白话词,真所谓盲人道黑白矣。)

以上就形式方面而言也。若曲之判别于词者,固不仅仅于句法,韵脚,材料之一则如话,一不如话也。同一话也,词与曲之所以说者,其途径与态度亦各异。曲以说得急切透辟,极情尽致为尚。

不但不宽驰，不含蓄，且多冲口而出，若不能待者。用意则全然暴露于词面，用比兴者，并所比所兴亦说明无隐。此其态度为迫切，为坦率，可谓恰与诗余相反也。（惟唐五代北宋词之态度，犹多与曲相同者。如张耒之叙贺铸《东山词》有曰："是所谓满心而发，肆口而成，虽欲已焉而不得者。"所谓肆口而成，欲已不得，金元好曲子正如此。）为欲极尽情致之故，乃或将所写情致，引为自己所有，现身说法，如其人之口吻以描摹之。或明为他人之情致，则自己退居旁观地位，以唱叹出之，以调侃出之，此其途径为代言，为批评，亦皆诗余中所不有者也。作曲者既已运用句法韵脚，多采语料，倘又循是以得曲中说话之途径与态度，则所作者判别于词，而得曲之根本也必矣。

总之，词静而曲动，词敛而曲放，词纵而曲横，词深而曲广，词内旋而曲外旋，词阴柔而曲阳刚。词以婉约为主，别体则为豪放；曲以豪放为主，别体则为婉约；词尚意内言外，曲竟为言外而意亦外。词曲之精神如此，作曲者有以显其精神，斯为合法也。

为便于彼此比较，益为著明起见，尝就学作词曲之进程上，画分为四层步骤：初步妥溜。文理以外，句法、四声、叶韵俱能妥贴顺溜之谓。词与曲虽各妥溜，其所妥溜不必尽同，而首先必求此妥溜则一也。次步在词为清新，在曲为尖新。新，乃二者之所同，惟词乃托体于浑穆，尖非其所宜。曲之感人在敏锐，尖正得其所也。三步在词为沈郁，在曲为豪辣。沈郁者，情之所发，郁勃而不能尽忍，郁积而不能尽宣，语之所出，重不知其所负，深不知其所止，而词既已成矣。豪辣者，尖新而能入于大方，情之热烈可以炙手，词之所鞭策，痕坼立见，而曲既已成矣。四步于词为可以入，亦可以出者，有所为亦不必有所为者，其语触著多而做作少者，难以名之，权曰空灵。于曲则为灏烂，盖由险而趋平，由奇而入正，虚涵浑化，而超出于象外者，曲之高境也。此所比较，仅限于诗余与曲文。其他附属曲文之科介宾白，皆不与焉。盖专为曲之基本说法，故即可当散曲之作法

观也。(曲取尖新,见王骥德《曲律》,豪辣、灏烂皆貫云石《阳春白雪序》中语。)

又为简易浅明计,尝就词曲之名称立说,以见其精神与作法。杂剧则其精神端在内容之杂,传奇则其精神端在情节之奇,或得其反义为不奇。至于散曲,则迳曰曲之精神在散,而曲之作法亦全在散也。盖上文所谓动也,放也,横也,广也,外旋也,皆适符放散之义。作者须放开眼取材,得元人之光怪陆离;撒开手下笔,得元人之奔放恣肆。若一狃于寻常词章之故态,或存雅俗之见,或悬纯驳之分,则是有所拘执而不能放也,散也,去作曲之法远矣。然则问散曲之作法如何者,可以一言以蔽之曰"散"耳。(以下略)

八 内 容

如前节所论,词曲间精神之比较,为词敛而曲放、词深而曲广。若论二者之内容,当然为词纯而曲杂,词精而曲博矣。夫我国一切韵文之内容,其驳杂广大殆无逾于曲者。剧曲不论,只就散曲以观,上而时会盛衰,政事兴废,(咏史怀古之篇,歌功颂德之作,自来各体文字多有,曲亦为然,无待举也。至如元刘致《上高监司》[端正好]两套,一叙洪都某年大饥之状,赖有监司济恤以时,民得复安其居;一陈当时库藏积弊,吏役弄奸情状,并详举改革办法——直以套曲之体代说帖,代条陈,最为新异。其有关一代政俗,亦最为显著。其他人情风俗,政教治迹,散见于各家散曲中者多有之,不胜举也。)下而里巷琐故,闱闼秘情,其间形形式式,或议或叙,举无不可于此体中发挥之者。冠冕则极其冠冕,淫鄙则极其淫鄙,而都不失为当行也。以言人物,则公卿大夫、骚人墨客固足以写,贩夫走卒、娼女弄人亦足以写。且在作者意中,初不以与公卿大夫、骚人墨客有所歧视也。大而天日山河,细而米盐枣栗,美而名姝胜境,丑而恶疾畸形,殆无不足以写。而细者丑者初亦不与大者美者有所歧视也。要

之,衡其文字之大多数量,虽为风云月露,游戏讥嘲,而意境所到,材料所资,固古今上下,文质雅俗,恢恢乎从不知有所限,从不辨孰者为可能,孰者为不可能,孰者为能容,孰者为不能容也。其涵盖之广,固诗文之所不及,而时代体裁,又恰与诗余为邻,由诗余继承而来者。前后相形之余,一宽一窄,乃益觉其各趋极端,暗中若有谁使为然者。世人但知词曲二事,向来并称,其间必相去不远,而不知细按之。由词递曲,其变迁之骤,趋向之反,实较其他任何两种文体为尤甚而且著也。

何以言词曲之内容各极其宽窄也?曰约之可举四点:

(一)词仅可以抒情写景,而不可以记事。曲则记叙抒写皆可,作用极广也。夫情景之描摹,终限于自己心目中一时所及,其杼轴之广,何如人事变幻之古今远近,繁杂无穷?寻常词中,不能叙事,斯所刊削之材料多矣。盖词之叙事者,辄觉义止于词,有伤浅直。虽特殊之工者,其言外之意,亦终不如融情化景者之厚也。词不但不能叙事,并议论亦不能多发。多发则易流于野放,而不见婉约沈郁之致。方之诗文,其所容者,自嘶偪仄矣。惟曲不然,重头多首之小令,与一般之套曲,固有演故事者,即寻常小令中,亦有演故事者,已详上文体段一节中。据其所举之例以观,即可知题目而外,散曲并不需有科白(如剧曲所有)或诗文(如秦观《调笑》、赵令畤《蝶恋花》等所有)以为引带。但曲文本身,尽可纪言叙动,初无害于其文字之工也。盖曲之宗旨,原不必篇篇一定具有何等大道理,大作用,即随便说几句话,叙一段事,亦自足成趣。惟其可深可浅,可浓可淡,可理想可事实,而后所容者,乃自广矣。

(二)词仅宜于悲,而不宜于喜。曲则悲喜兼至,情致极放也。韵文之内容,莫大于抒情。顾词之为词,非意内而言外不为工。而欢乐之情,每每言外即无他意可属,难见其工矣。朱彝尊作《紫云词序》谓:"欢愉之言难工,愁苦之言易好。昌黎亦善言诗矣,至于词或不然:大都欢愉之辞,工者十九,而言愁苦者十一焉耳。"不知何所见

而云然,实为怪事。谢章铤《赌棋山庄词话》驳之已详。大概词中一为情意欣喜之篇,颂祷揄扬之作,辄觉不耐咀嚼与寻绎,勉强为之,不碍体韵,即伤气格。此所以大雅之词集中必不多存寿词,不仅以其为酬应之作而少之也。至于曲则不然,得机趣者即为工。人于曲之玩味,亦绝无待于咀嚼寻绎而后快者。机趣相投,一触而得。愁固随以蹙额颦眉,欢亦从而手舞足蹈。惟其言欢志喜,亦初无害于文字之工。庆祝、颂赞乃亦成曲家可以有为之题目。而曲之内容,又以宽矣。故陈所闻南北两《词纪》中,均特立"祝贺"一门。论者固未可执衡词之道以非之也。再元代曲家,志趣大抵乐天,视俗人之营营功利者固太陋,即视彼为情志所缚,郁郁不伸者亦太痴。故如屈大夫之为人,动遭调侃。而渊明归来犹迟,希夷不醒最得。是若辈之人生志趣也。因而文字之中,虽极颓唐极危苦之境,亦必以极放旷极兴会之语出之。满纸豪情万丈,令人神旺。否亦熙熙皞皞,生机无限,从无阴冷郁塞之象,令人望而气沮者。斯亦读元曲者之一快也。词家之推崇词体,可以藉源本风骚为辞,若推崇曲者,则独不可以此为附会。盖曲之内容,普通实有一种绝对乐天之旨趣弥漫于其中,非风骚之所有也。

(三)词仅可以雅而不可以俗,仅可以纯而不可以杂。曲则雅俗俱工,无所不容,意志极阔也。孙麟趾谓:"牛鬼蛇神,诗中不忌,词则大忌。"若在曲中,则为大不忌。袁枚见人诗集中题目皆雁字夹竹桃之类,以为此种题目,大家集中非不可存,终不可开卷便见,此是文章局面云云。夫文章之不讲局面者,殆莫过于曲矣。作者于其所作,初无所存心于抗今希古,与于著作之林,传之千古,以享盛誉也;亦不专为文章而作文章。但取其能入乐传唱,遣兴一时,即已了事矣。兴之所至,随遇而可。雅固可,俗又何不可?要局面何用。刘熙载《艺概》于《魏书·胡叟传》语"既善为兴雅之词,又工为鄙俗之句",变换之以论曲曰:"其妙在借俗写雅,面子疑于放倒,骨子弥复认真。"余谓持刘氏之语以论曲,犹有遗憾,当复变换作"面子确实放

倒,骨子自然认真"方妥。盖面子之放倒,并非"疑于",疑于是终未放倒也。骨子之认真,亦勿庸"弥复",弥复有时即不免矜持,所认反觉太过而不真矣。曲惟其于动机方法作用,种种都纯任自然,故不问局面。雅俗并包,而内容遂尔阔大。天下事惟不讲局面者,其局面乃真大耳。词则不然,一切以雅为归,即不啻以雅为局面。借雅写俗者,词有之;借俗写雅者,词中未闻。故曲系"自然化",词则雅化也。姑就题目而论,词集之中,若全是"春景"、"夏景"、"闺情"、"送别"等题,则鲜不为后来作家所笑者。意此类字面,实浅俗不成题目。必也如南宋姜夔等,于填词之外,并刻意撰题,字斟句酌,成一种清腴峭拔之小品文字者方合。然而在曲,则满眼所见者,不但"春景""闺情"等俱是题目,即如"王大姐浴房中吃打"、"长毛小狗"、"右手三指"、"大桌上睡觉"、"穿破鞋"等,亦俱缀于调名之下为题,毫不为怪也。噫!有南宋词派于题目限得极严,择得极雅,做得极工,即有元时曲家于题目放得极宽,取得极俗,写得极粗。曲家岂皆未见宋词之所业耶,而乃一毫不受其影响,且若故意与之相迳庭者,不亦异乎?观于此,曲能容俗,昔人之薄之在此,而实则其内容因此方阔大,今人之尚之,亦正在此也。

(四)词仅宜于庄而不宜于谐,曲则庄谐杂出,态度极活也。合前两条之悲喜兼至、雅俗俱工,当然即得此一条之庄谐杂出,本无待言。惟散曲中之重俳体,出于异常,而非寻常,有不得不另条以明之者。曲家于俳体与非俳体,心目中毫无轩轾。俳体之格式极多,制作不穷,几占全部著作之半。其所以致此者,盖曲之初创,本属一种游戏文字,填实民间已传之音调,茶余酒后,以资笑乐者耳。初非同于庙堂之乐章,亦无所谓风诗之比兴也。及关马乔张之辈继出,胡侍所谓皆终其身沉抑下僚,郁郁不得志者,激而愤世,放而玩世,乃利用此不关紧要之曲体,以供其喜笑怒骂,嘲讥戏谑,固无足怪,亦不足责也。自后因音乐传播之广,作者兴起之杂,虽梨园行院,亦复有绿巾之词,其他可想。有才者始则激而为此,放而为此,不才者继

乃惟此是好,惟此能仿,此风乃愈煽而愈张,文字乃有是而有不是矣。词之初兴,亦同是一种游戏小文,惟创导者之时会,承袭者之人材,有别于曲,遂终形成其端谨严密之体。就中情态之驰,至调笑为已甚,若再进而嘲谑,则大非分矣。然因是而摈斥愈严,刊落愈多,以论内容之广,当然迥不如曲耳。(散曲中俳体二十五种,附见于后。)

综此四点,藉词为比较,然后于散曲之内容,自己了解,且可知其所以包罗之广,而涵孕之杂者,或关体裁上之解放,或关历史上之成因。初非偶然,亦非无故也。(以下略)

(原载《东方杂志》23 卷 7 号、24 卷 5—6 号,1926 年至 1927 年)



论曲绝句

卢　前

序

王弇州有言：词兴而乐府亡，曲兴而词亡。今黄冈俗乐、太谷侧调，纷纷竞奏，而曲又几亡矣。江宁卢君冀野，为长洲吴瞿安先生高第弟子，研精曲学，曾撰《饮虹杂剧五种》，久已传唱旗亭。顷教授吾蜀，又以所作《论曲绝句》见示。余粗谙度曲，而按谱填词，则有志未逮，蜀中无可语此者。得交卢君，窃喜有所师资。读其诗偶有商榷，卢君应时改定，不我咈也。师范大学诸生受教于卢君者，谋为刊行，问序于余。余谓词几亡于明，而清代词学乃大昌；曲几亡于清末，或者将中兴于斯时乎！请以卢君此诗为之倡矣。辛未上巳成都龚道耕。

一①

十二科和十五体，同根枝叶各西东。
别开粉墨登场局，令套当然是正宗。

二②

枯藤老树写秋思，不许旁人赞一辞。
“百岁光阴”成绝调，大都消息此中知。

马致远

三③

论曲犹怜“落彩霞”，《包罗天地》称当家。
庆元一老空凡响，谩说仙风被太华。

张可久

四④

义山昌谷何尝似，李杜原来迥不伦。
可惜叶儿一百首，未曾妆点两湖春。

乔　吉

五⑤

十年燕市〔醉高歌〕，检点征衣唤奈何。
深得词人三昧语，无须写集五车多。

姚　燧

六[6]

半江明月珠帘卷，一带青山列子风。
不似玉川诗句怪，吾家大笔数疏翁。

卢　挚

七[7]

凤阙龙楼归去来，新词小隐莫疑猜。
黄冠不是云林志，五柳门前手自栽。

汪元亨

八[8]

上马齐声喝道来，临风玉树不须栽。
丹丘豪放真成派，自适休居只手开。

张养浩

九[9]

凄凉最是〔干荷叶〕，斫手摩挲不白名。
我意独怜刘太保，"藏春"两字见平生。

刘秉忠

十[10]

刘九悲天说苦辛，腾空宝气不为贫。
何嫌捏就形容丑，《鬼录》题名半是人。

钟嗣成

十一[11]

酸心千古问南朝，小扇轻罗恨未消。
天马何曾缚不住，芦花湖上咽寒潮。

贯云石

十二[12]

游丝飞絮写相思，落尽灯花枕上时。
梦向桂林秋月里，迴甘还取水仙词。

徐再思

十三[13]

荳蔻含香吹絮语，临川八咏少人知。
海棠输与胭脂色，不数温韩七字诗。

陈克明

十四[14]

驾风破梦事荒唐,《山海》《齐东》一瓣香。
从此俳优风气始,时寒时暖到陈郎。

王　鼎

十五[15]

压卷万言〔黑漆弩〕,一挥酒座众人惊。
马头又向南山去,博学英词旧有名。

冯子振

十六[16]

开门七事苦嗟呀,柴米油盐酱醋茶。
宗信复初真知己,高安韵论本方家。

周德清

十七[17]

八斗之才宁独得,宪王岂必让陈王?
未将爨弄侵词席,剔透玲珑已擅场。

朱有燉

十八[18]

先生悔救中山狼,心上黄连苦味长。
解道浒东悲愤语,零煎细炒亦寻常。

康　海

十九[19]

云庄疏放海翁豪,鲁国词人气骨高。
归去东山都不管,就中鸡凤任相交。

冯惟敏

二十[20]

自有高名垂后世,碧山岂是淡文章。
只他百阕〔妆台〕句,参半瑕瑜没主张。

王九思　李开先

二十一[21]

已将秀丽许方诸,自视西楼愧不如。
灯火章台情境里,那时低叫小名无?

王骥德

二十二[22]

牙板随身只自怜，梨云冉冉板桥边。
于今一片钟山黛，不似当时秋碧鲜。

陈　铎

二十三[23]

写情自有生花笔，羞嚼红绒唾北窗。
记向海棠阴下听，几家灯火谱新腔。

金　銮

二十四[24]

陶情相对桂湖春，滇越归来百劫身。
自是世间难见事，杨家夫妇两词人。

杨慎　黄氏

二十五[25]

两宫《词纪》领名流，况得芳邻唤莫愁。
天使衡声分鼎足，不然独占秣陵秋。

陈所闻

二十六[26]

二北词人如是说，乔张小令夺天工。
卢生一事痴于汝，我爱江东梁伯龙。

梁辰鱼

二十七[27]

自调脂粉染春痕，流水三分梦七分。
不少空中绮丽语，疑云疑雨怨青门。

沈　仕

二十八[28]

青蓝冰水未能攀，“圆美”松陵评语颁。
翻谱辛勤缘底事，词家犹自说开山。

沈　璟

二十九[29]

一时作手出吴中，洒翰神凝顾盼雄。
巧擅解衣亦上品，南词从此盛江东。

祝允明　唐　寅

三十[30]

燃犀叉手看虞初，世态人情网底鱼。
记得拜年元旦日，送张迎李尚踌躇。

刘效祖

三十一[31]

情痴才俊折柔肠，梦断华亭十里香。
泪眼莫听鹦鹉骂，扶将花影问东皇。

施绍莘

三十二[32]

侬心宛若〔江儿水〕，毕竟词奴吐属新。
何必挂枝传姓字，熊公巨眼始知人。

冯梦龙

三十三[33]

一行白雁夕阳斜，不向长安认旧家。
唱遍叶儿新乐府，东篱尊酒看黄花。

朱彝尊

三十四[34]

芭蕉叶叶竹枝枝，月上红桥去未迟。
欲识钱塘真面目，《文湖》、《渔唱》两家知。

厉　鹗

三十五[35]

《十空》念彻神仙咒，《百末》原来是小家。
越狱牙床长夜黑，王陈风趣此翁嘉。

尤　侗

三十六[36]

《江山风月》出心栽，“红雨村庄”有霸才。
指向中流人影见，《海棠》采自小山来。

许光治

三十七[37]

十三十五月儿明，紧靠花枝梦不成。
待卜白云庵里卦，香销酒醒听莺声。

赵庆熹

三十八[38]

俯视伯华山海富，大成今日集长洲。
填词制谱当筵奏，南面雍容曲国侯。

霜庄师

三十九[39]

词山仰止彊村在，曲海初扬万里波。
案上新书近百卷，观堂惭愧感红多。

任　讷

四十[40]

一心顶礼赞词仙，四十一贤居我先。
愿向北词讨生活，卢生尚未入中年。

（选自《曲雅》附录，开明书局 1931 年版）

注释：

① 自来论曲者，每以小令、套数与杂剧、传奇并提，驳杂不清，诚憾事也。按：《太和正音谱》列举杂剧十二科：曰“神仙道化”，曰“隐居乐道”，曰“披袍秉笏”，曰“忠臣烈士”，曰“孝义廉节”，曰“斥奸骂谗”，曰“逐臣孤子”，曰“钹刀赶棒”，曰“风花雪月”，曰“悲欢离合”，曰“烟花粉黛”，曰“神头鬼面”。又，所谓乐府十五体者：曰“黄冠”，曰“承安”，曰“玉堂”，曰“草堂”，曰“楚江”，曰“香奁”，曰“骚人”，曰“俳优”，曰“丹丘”，曰“宗匠”，曰“盛元”，曰“江东”，曰“西江”，曰“东吴”，曰“淮南”，盖指令、套而言也。令、套上承诗、词，抒情写景，为韵语之嫡传。兹放前人论诗、论词之例，

成论曲绝句四十首。

② 东篱〔天净沙〕一首，周德清谓是“秋思之祖”，而〔双调·夜行船〕“百岁光阴”一套，为元人之冠。明·茅榛尝和之，清·许宝善和至七套之多，未能免续貂之诮也。世以东篱与关汉卿、白朴、郑光祖称“四大家”，指杂剧而言则可，若言散曲，惟马足称。东篱，大都人也。元之曲家，大都为最，有东篱是可为大都张目矣。

③ 沈德符曰：“惟马东篱‘百岁光阴’、张可久‘长天落彩霞’，为一时绝唱。”李开先曰：小山此曲“古今绝唱，世独重马东篱〔夜行船〕，人生有幸不幸耳！”钱大昕《元史·艺文志》谓张小山等《包罗天地》。而《太和正音谱》评其词有“若被太华之仙风，招蓬莱之海月”之语，实未足以尽其致。徐阳初《三家村老委谈》云：“北词马东篱、张小山，自应首冠。”诚哉，斯言。

④ 李中麓言“乐府之有乔、张，犹诗家之有李、杜。”而王骥德曰：“夫李则实甫，杜则东篱，始当；乔、张，盖长吉、义山之流。”皆非知言也。梦符居杭州太乙宫时，有《题西湖》〔梧叶儿〕百篇，名公为之序。江湖间四十年，欲刊所作，竟无成事者。至正五年二月，病卒于家，而此稿不知散佚何所矣。

⑤ 牧庵以古文名世，曲则不经见；然每有作，亦必婉丽可诵。〔中吕·醉高歌〕“十年燕市歌声”一首，周挺斋甚称之；〔双调·凭拦人〕《寄征衣》，熨贴温存，缠绵尽致，吾师谓其深得词人三昧。至于为建宁真氏落籍，以嫁黄棣，义声动都下。贝阙有诗纪其事。

⑥ 官伎珠帘秀，为处道所悦，曾作〔落梅风〕《送别》，有“画船儿载将春去也，空留下半江明月”之语，珠亦为词以答。其风致婉妙如此。而〔殿前欢〕自写胸臆，旷放豪迈，非如《月蚀》诗之以诡诘见赏者所及也。词中有云：“葫芦干，兴不穷，谁人共？一带青山送，乘风列子，列子乘风。”读之可想见其人。

⑦ 云林《归隐》，颇类“黄冠体”，其实非道情之比也。如〔醉太平〕“辞龙楼凤阙，纳象简乌靴”数首，悠然自适，仿佛渊明。其《小隐余音》，皆不外田园之词。

⑧ 希孟之《休居自适小乐府》，开一时风气，所谓“丹丘体”者殆如是耳。〔红绣鞋〕《警世》：“才上马齐声儿喝道，只这的便是那送了人的根苗”，足为当头棒喝，臣视仲彬矣。《正音谱》评其词“如玉树临风”，岂知言耶？

⑨ 仲晦尝皈依释氏，〔干荷叶〕一调，其自度曲也。《词品》云：此借题别咏，后世词例也。然其曲凄恻感慨，千古寡和也。或云非秉忠作，秉忠助元凶宋，惟恐不早，而复为吊惜之辞，其俗所谓“斧子砍了手摩挲”之类也。乌乎！人言可畏，邢台不免蒙不白之名。然观其所著，自署曰《藏春乐府》，是可以识其初衷也。

⑩ 继先〔醉太平〕：“俺是悲田院下司，俺是刘九儿宗枝”，读之令人酸鼻。而《正音谱》评其词“如宝气腾空”。又《自序丑斋》一套，末句云：“觉来时记得，记得他

是谁？元来是不做美当年的捏胎鬼。"极诙谐之能事。其《录鬼簿》二卷，上卷记前辈才士，下卷则并世才士。《序》曰："人之生斯世也，但以已死者为鬼，而不知未死者亦鬼也。酒罂饭囊，或醉或梦，块然泥土者，则其人与已死之鬼何异？此固未暇论也。其或稍知义理，口发善言，而于学问之道，甘于暴弃，临终之后，漠然无闻，则又不若块然之鬼为愈也。余尝见未死之鬼吊已死之鬼，未之思也，特一间耳。"语殊令黠可喜。

⑪ 酸斋〔塞鸿秋〕："战西风遥天几点宾鸿至，感起我南朝千古伤心事"，荡气回肠，文情凄楚。而〔粉蝶儿〕《西湖游赏》"描不上小扇轻罗"一套，又复婉娈多姿。《正音谱》评云"天马脱羁"，谓其人则可，不足概其词也。云石延祐时拜翰林学士，既而叹曰："辞尊居卑，昔贤所尚。"乃称疾南归，卖药钱塘市中，人无识者。尝过梁山泊，见渔父织芦花为被，爱其清，欲易之以绌。渔父曰："君欲吾被，当赋一诗。"遂援笔立就，持被竟去。自号"芦花道人"云。

⑫ 甜斋〔折挂令〕《春情》有云："平生不会相思，才会相思，便害相思。身似浮云，心如飞絮，气若游丝。"是刻骨镂心而出。《正音谱》评其词"如桂林秋月"，以见其词情境之清。又尝咏《夜雨》："一声梧叶一声秋，一点芭蕉一点愁，三更归梦三更后。落灯花棋未收，叹新丰孤馆人留。枕上十年事，江南二老忧，都到心头。"则〔水仙子〕也。

⑬ 临川《八咏》，挺斋击节叹赏曰：此调作者固多，此公音律独合，所以为不可及也。《春梦》、《春困》、《春妆》、《春愁》、《春绣》、《春醉》、《春夜》、《春情》，首首都能道出美人风韵。予尤爱《春妆》一首，云："自将杨柳品题人，笑撚花枝比较春，输与海棠三四分。再偷匀，一半儿胭脂一半儿粉。"

⑭ 中统初，燕市有一蝴蝶，其大异常。和卿拈〔醉中天〕一首，曰："挣破庄周梦，两翅驾东风"，可谓滑稽之至。又有妓浴房中被打，王为作〔拨不断〕。类皆诙谐杂出，所谓"俳优体"从此盛矣。明人如陈全，即自和卿而出。〔叨叨令〕《咏谑》："冷来时冷的在冰凌上卧，热来时热的在蒸笼里坐。"皆无非嘲弄而已。

⑮ 海粟文思敏捷，当其酒酣气豪，横厉奋发，一挥万余言。留上都日，北京伶御园秀之属相从。以白无咎〔黑漆弩〕一曲，歌遍旗亭，无能续者，因举酒属海粟和之。海粟即援笔作百余首，众皆惊喜。故宋景濂曰："海粟冯公，以博学英词名于时。"

⑯ 挺斋家况奇窘，时有断炊之虞。尝以〔折桂令〕戏咏开门七件事，有云："柴似灵芝，油如甘露，米若丹砂。酱瓮儿恰才梦撒，盐瓶儿又告消乏。茶也无多，醋也无多。"其贫可想见也。又尝至西域，访友人琐非复初，有同志罗宗信者，见饷酒肴。

复初举觞，命讴者歌〔四块玉〕调，起句云："彩扇歌，青楼饮。"宗信急止其音曰："'彩'字对'青'字，而歌'青'字为'晴'。君揣其音，此字必用阳声以扬其音，而'青'字乃抑之，非也。"复初因前驱红袖而自用调歌曰："买笑金，缠头锦，得遇知音可人心，怕逢狂客天生沁。纽死鹤，劈碎琴，不害碜。"挺斋闻其歌大喜曰："予作乐府三十年，未有如今日之遇二公能知某曲之非、某曲之是也。"平声之分阴阳，自其《中原音韵》始。

⑰ 周宪王为周定王长子，以贵胄之尊，耽文艺之乐。所著《诚斋乐府》传奇杂剧，音律谐美，流传内府，中原弦索多有用其新词者。李梦阳诗云："中山孺子倚新妆，赵女燕姬总擅场。齐唱宪王新乐府，金梁桥外月如霜。"其见重于人可知矣。所为散曲，亦名《诚斋乐府》，有宣德九年刊本。尝有〔红绣鞋〕《赠伎》："性格儿玲珑剔透，心肠儿软款温柔"，是亦爵爷自道也。

⑱ 对山弘治十五年状元。初，刘瑾恨李献吉代韩尚书草疏，系诏狱，欲杀之。献吉狱急，出片语曰："对山救我！"秦人皆言瑾恨不能致德涵，德涵往，献吉可生也。德涵曰："吾何惜一官不救李死。"乃往谒瑾，瑾从其言而赦李梦阳。及瑾败，正德中对山亦落职为民，愤而著《东郭先生误救中山狼》杂剧。其散曲曰《沜东乐府》。〔沉醉东风〕《答客》有云："但把丹心自系牢，管什么零煎细炒。"〔月云高〕云："了不了前生债，教我心上黄连苦自捱，却似锁上门儿推不开。"其情亦可悯矣。

⑲ 张希孟，济南人。海浮家亦在山东，故气味甚相似。《海浮山堂词稿》，旷达语、豪放语，触目皆是。〔塞鸿秋〕《乞休》云："广开方便门，大展包容量，换春衣直走到东山上。"〔朝天子〕《自遣》云："您乖猾，俺懞懂，就中，不同，谁认的鸡和凤？"皆出之以痛快。

⑳ 渼陂有《碧山新稿》、《续稿》。〔双调·水仙子〕："紫泥封不要淡文章，白糯酒偏宜小肚肠"，词极闲雅。王元美《曲藻》云："北人目王、康后，推山东李伯华。伯华以〔傍妆台〕为对山所赏。今其辞尚存，罕有足取。"

㉑ 袁于令曰："至于秀丽，不得不推王伯良。"伯良有《方诸馆乐府》。〔玉抱肚〕末句云："不知今夜宿谁家，灯火章台处处纱。"〔一江风〕云："天边见月生，低低叫小名。我低低叫也你索频频应。"如此等佳处，又非"秀丽"二字所能尽。

㉒ 周晖《金陵琐事》云："指挥陈铎，以词曲驰名。偶因卫事谒魏国公于本府，徐公问：'可是能词曲之陈铎乎？'陈铎应之曰：'是。'又问：'能唱乎？'陈遂袖中取出牙板，高歌一曲。徐公挥之去，乃曰：'陈铎金带指挥，不与朝廷作事，牙板随身，何其卑也。'"大声有《秋碧乐府》、《梨云寄傲》，予已付之梓人。王元美云："大声，金陵将家子，所为散套，既多蹈袭，亦浅才情。然字句流丽，可人弦索。"大声之词，固甚工稳，

又何尝有蹈袭之嫌？遥想当日吾乡词风之盛，甲于天下，今也，冥然无闻。读大声之乐府，又不能无叹矣。

㉓ 在衡《萧爽斋》一编，俊语如珠，非青门辈专为人家儿女写相思者所可媲也。〔水仙子〕《广陵夜泊》："城边灯火几家楼，江上风波一叶舟。月中箫鼓三更后，听谁家犹唤酒。"〔河西六娘子〕《闺情》："海棠阴轻闪过凤头钗，没人处款款行来，好风儿不住的吹罗带。"丽绝亦清绝。何元朗曰："南都自徐髯仙后，惟金在衡最为知音，喜填词。嘲调小曲极妙，令人绝倒。"是白屿之乐府，固明代一大家也。

㉔ 升庵《陶情乐府》、《续陶情乐府》，脍炙人口。以议礼事谪戍滇南。妻黄亦擅词曲，说者谓是曲中易安。〔罗江怨〕忆外之词，凄惋动人。夫妇并工文章，如西方之白朗宁者，在中土其惟用修与黄氏乎。

㉕ 荩卿卜居莫愁湖畔，一时文士，诗酒流连。所选《古今大雅南北宫词纪》，网罗甚富，流传亦广；己作有《濠上斋乐府》。当时词人家于秣陵者，有马俊、史忠、徐霖、陈鲁南、罗子修、盛鸾、邢一风、郑仕、胡懋礼、杜大成、王逢元、沈越、盛敏耕、高志学、段炳、张四维、黄方胤、沈恩、司马泰、黄开第、汪宗姬、皮光淳、徐维敬、孙起都、黄成儒、赵献之，而陈铎、金銮尤称翘楚。否则，荩卿可为江东一霸，领袖群伦矣。

㉖ 中敏之言曰："自良辅业成，伯龙派立，而元音从此永阏矣。故从声音、文字两方面平衡看来，曲运终由是而衰，不得谓之由是而振，亦不得谓此时犹无所升降也。论良辅，犹在功魁、祸首之间，若伯龙则实无义善位之矣。"南词有时诚不免一种甜俗红腐之习，阘茸委靡之风，然伯龙之《江东白苧》固不少佳制。且小山、梦符小令，即喜参用词法，于此不得独责梁氏。观其〔懒画眉〕《情词》，如"小名儿"牵挂在心头，总欲丢时怎便丢"，其婉妙又何让于元贤也。无怪灵墟谓"掷地可作金声"，而旭初推为"曲中之圣"焉。

㉗ 青门《唾窗绒》，顾名思义，即知其为香奁之作。其词虽极轻脱流利，遍传人口，然多未必实有其事，如和成绩之〔江城子〕。后人凭空结构，类本乎此。于是《疑云》、《疑雨》之集，播布曲苑之中矣。

㉘ 伯英自号"松陵词隐"。袁于令谓其词才以"圆美见胜"。南词翻谱之风，宁庵实启之。所为《曲海青冰》，未必青于蓝而寒于水也。龙子犹谓是"词家开山祖师"，未免溢誉矣。

㉙ 希哲、子畏并以南词名于江东。京兆能为大套，富丽而多驳杂；解元小词，纤雅绝伦，大套时有捉襟露肘之态。今祝之《新机锦》已佚，而《六如曲》予据何大成本为之校补。东海郁蓝生《曲品》，并列二人于"上品"中，评云："唐解元巧擅解衣，

祝山人神凝洒翰。"可知两家作风之异。

㉚ 效祖原有《短柱效颦》、《莲步新声》、《都邑繁华》、《闲中一笑》、《混俗陶情》、《裁冰剪雪》、《良辰乐事》、《空中语》等集，虽经镂板，旋复散佚。后人搜辑其仅存者，题目《词脔》。以曲写实，故多及身阅历之言。如〔上小楼〕〔尧民歌〕《拜年》词二首："刚送出张世英，又接过李彦实"云云，述乡情俗例，读之颇堪喵噱，于世态人情上又觉其深切而有味。

㉛ 子野，华亭人，其《花影集》十九为绮语。陈眉公曰："子野才太俊，情太痴，胆太大，手太辣，肠太柔，舌太纤，抓搔痛痒，描写笑啼，太逼真，太曲折。"如〔驻云飞〕《春恨》词："泪眼问东风，没些回话。教着鹦哥，也把东君骂"，可谓顽艳之尤。此体青门导其先声，子野为其后劲，从此遂不免流入柔靡之境。

㉜ 耳犹一字犹龙，别署龙子犹，又号姑苏词奴。其〔江儿水〕《留客》词云："且消受今朝这一夜，明日风和，便去也依心安帖"，朴真质挚，如出伊人之口，虽未能见其《宛转歌》全集，于此可窥见一斑矣。乃今世独重其小曲〔挂枝儿〕。初，梦龙在江南，撰此曲与叶子新斗谱，浮薄子弟靡然倾动，至有覆家破产者。其父兄群起讦之，事不可解。适其师熊公廷弼在告，遂泛舟西江求解于公。公曰："海内盛传冯生〔挂枝〕曲，曾携一、二册惠老夫否?"冯跼蹐不置辞，唯唯引咎，因致千里求援之意。公颔之。既而以枯鱼焦腐见饷，复授一书，曰"便道为我致故人某。"另以一冬瓜为赠，终不题求援事，冯怏怏而去。及归，始闻熊飞书当道，被讦事已释。复怜其行李之贫，假诸途济以三百金。盖公深爱龙子，惜其露才炫名，故示菲薄，而各事暗中预为部署。如熊公可谓能知人者。嗜读〔挂枝〕曲者，其知此中尚有此一段公案乎?

㉝ 竹垞《叶儿乐府》，时有佳句。如〔中吕·朝天子〕："暗水横桥，矮屋香茅，看黄花都放了。丝绦，布袍，再不想长安道。"意度闲雅，色泽清丽。而〔天净沙〕"一行白雁清秋，数声渔笛蒹洲"一首，神情飞动，居然马东篱也。以言有清一代散曲，此翁亦应冠首。

㉞ 樊榭出入乔、张，自是曲中当家。如〔殿前欢〕《秋思，用小山〈春思〉韵》："写秋思，芭蕉叶叶竹枝枝，南湖风雨凉何自"，清丽胜于原作，孰谓后来不能居上耶?又，〔朝天子〕《红桥纳凉》："茉莉环酥，蔷薇衣露，隔窗闻笑语。不须。醉扶，月上红桥去。"皆俊语也。

㉟ 西堂《钧天乐》、《黑白卫》、《吊琵琶》、《读离骚》诸剧，皆戛戛独造语；而其《百末词余》未臻上乘，《十空曲》颇有名，亦不过道情而已。惟〔黄莺者〕《戏惧内者》一首："笞之太强，杀之过伤，参详，惟有宫刑当。好关防，如何黑夜，越狱上牙床。"令人忍俊不禁，是得王和卿、陈秀才之秘者。

㊱ 光治《江山风月谱》，为清代散曲一霸。〔中吕·满庭芳〕：“绿阴野港，黄云陇亩，红雨村庄。东风归去春无恙。”写农家时序，不拾前人牙慧。〔殿前欢〕《湖上》末云：“看地势孤城转，指人影中流见。湖山图画，云水因缘。”低昂称调，至为可贵。而〔水仙子〕《咏海棠》一首，仿佛小山复生。

㊲ 秋舲《香销酒醒曲》，直是燕语莺声。其〔忒忒令〕《咏月》一套，其中〔江儿水〕有云：“我初三瞧你眉儿斗，十三窥你妆儿就，廿三觑你庞儿瘦。”读者无不尝其清隽。〔驻云飞〕《沉醉》：“只自眼昏花，脚跟乱踩。问著些儿，半晌无回话，偏生要靠住侬身似柳斜。”倩新灵活，不让元贤专美于前。致〔懒画眉〕《为白云庵月下老人祠拟签词》数首，更是妙绝。

㊳ 奢摩他室藏曲之富甲海内，有非李中麓所及。南昌王易曰：“合讲作谱歌为一人，向所希觏也。”吴兴王氏为《〈戏曲概论〉序》云：“论者至谓与曲子相公争一艺之长，同类而并观焉。于戏，如成绩者，固当北面而来朝。”

㊴ 中敏自题其书斋曰“感红室”。十年以来，辑订曲集，自元以至明清，都二十余家，并所为《曲谱》，暨《散曲概论》之属，不下百卷。说者方诸词中之彊村翁。世但知静安先生《曲录》、《宋大曲考》诸作之精，而不知二北《曲录补正》、《词曲通义》、《作词十法疏证》诸书，为尤精也。于令套虽不多作，偶一为之，亦复隽妙。

㊵ 余十八从长洲先生学为曲，粗识门径。既而获交任子，益我殊多。乙丑之岁，尝发愿在四十前写令套二十卷，开昔人未有之例。吾师深许之，中敏复相勉勖。前今年才二十有四耳，来日方长，容我致力，当无负于师友之训导也。



与罗忼烈教授论元曲书

——如何评价元散曲

王季思　罗忼烈

忼烈教授撰席：

承惠赠大著三种，谢谢！

我早几个月就从《〈大公报〉在港复刊卅周年纪念文集》中读到您考证清真词时的论文，这次又读了您论张可久、贯云石、薛昂夫三家散曲的文章和《元曲三百首笺》，得益不浅。您认真考核了这些词曲作家的原著和有关资料，然后加以分析、概括，提出自己的看法。读者不仅可以从您的论著里接受有益的论点，还将从中学到您治学的态度和方法。我最近也和中大、暨大少数同志选注元人散曲，您的选本、论文对我们的工作很有帮助。将来初稿完成，还想寄上请教。

在选注过程中，我们首先碰到的是有关散曲的思想评价问题。我翻阅了《全元散曲》，其中大量表现了退隐山林的情趣和儿女恋慕的心情。这些作品不放在当时的历史环境来看，就看不到它们有什么积极的思想因素。解放后各大学中文系宋词还有人讲，元曲一般只讲杂剧，不讲散曲，原因就在这里。由于金、元先后以少数游牧民族入主北方直至全中国，他们最初都以马上得天下，"只识弯弓射大雕"，不大了解汉族的封建文化有什么用处，尤其是元初长期停止科

举，封建文人的社会地位比之南北宋时期一落千丈。即有少数从吏目致身仕途，也为广大人民所不齿。他们在散曲中表现的退隐山林的情趣，既是他们在仕途上没有出路的反映，也是他们和元蒙统治者不合作的表现。因此在消极表现中即含有积极因素，未可一笔抹杀。“如今凌烟阁一层一个鬼门关，长安道一步一个连云栈”，古今诗人的《行路难》里还找不到这样愤慨的句子。至于儿女风情作品的大量出现，主要是都市商业繁荣，瓦市杂艺纷呈，以卖艺而兼卖笑的娼妓云集大都、汴梁等城市的社会现实的反映，因此必然表现了庸俗的小市民意识，甚至还有些黄色描绘，必须严格加以批判。但在金、元先后统治北中国的历史时期，伴随着封建经济的被破坏，封建思想的统治多少有所松弛，因此有些诗词作家惯写的离情别绪，到了散曲作者手里，就泼辣活跳，神情全别。“家儿活儿既是抛撇，书儿信儿是必休绝，花儿草儿打听得风声，车儿马儿我亲自来也。”在这些作品里，三从四德的教条，温柔敦厚的诗教，连影子都不见了。对这两部分作品能采取历史分析的态度，既指出他们的历史根源和局限，又肯定它们在当时的一定积极意义，其它作品就比较容易说明。您在《元曲三百首笺·自叙》里说：“元世诸贤，率多沦胥夷狄，隔绝簪缨，晦迹林泉，甘心憔悴。或剪裁风月，慨喟浮生，荡涤放志，流连构肆之间；对酒当歌，汗漫尘埃之外。或传舍天地，敝屣功名，槁木死灰，道栖禅悦。惩鼎镬于走狗，侣麋鹿于深山。或申申其詈，哑哑而笑。箕踞礼俗，高嵇阮之遗风；鼓枻沧浪，笑灵均之独往。”对前一种情况概括得很好；对后一种情况究应如何评价，似还可以商榷。在解放前所出散曲诸论著，过分重视勾阑调笑之作，诚有如大著所论“每弃周鼎，而宝康瓠；复狎本色，不辞粗犷”者，我们不能重复他们的路子。但今传当时勾阑传唱之作，思想内容较为可取的也间或有之，仍当有所剔择。

其次是关于散曲的艺术分析问题。比之诗词，散曲在艺术风格上也自有其特点。您在《元曲三百首笺·凡例》里说：“曲于六义，少

用比兴,常尊赋体。径写胸臆,不重寄托,以直写为能事。韵味固宜隽永,词旨必求显豁,要不当吞吐滞涩。"事实正是如此。但从散曲的历史发展看,它最初起于华北东北的民间,又逐渐集中到大都汴梁等都市传唱。燕赵多慷慨悲歌之士,辽金传马上杀伐之音,这就在传统的诗词之外,形成别具一格的诗歌风貌。及元蒙统一中国,南方封建经济的恢复较北方为快。北方人为逃避政治动乱,大都南来杭州、扬州等城市寄寓。受到南方文人的影响,散曲创作逐渐摆脱了原来的蒜酪味儿,接受了传统诗歌尤其是南词的影响,越来越典雅、妩媚,乔梦符、张可久就是代表这个创作倾向的。五四运动提倡平民文学,尊尚民间歌谣,学者受其影响,比较重视前期关马姚卢等本色当行之作,这是对的。但如因此就看不到后来乔张等吸收传统诗词手法,在艺术上取得的一定成就,就未免是一种偏见。您的《元曲三百首笺》比较能兼顾一些不同艺术风格的作者。但因不选套数,如关汉卿《不伏老》、马致远《借马》、《秋思》等豪辣当行之作,未能入选;而乔张二家合计达百〇五首,占全书选目三分之一以上,又似乎偏重雅正华丽一路。不识尊意以为何如?

钟嗣成录元曲作家时说:"若夫高尚之士,性理之学,以为得罪于圣门者,吾党且啖蛤蜊,别与知味者道。"就散曲创作说,什么是蛤蜊风味呢?王举之的《赠胡存善》小令说:"问蛤蜊风致如何?秀出乾坤,功在诗书。……采燕赵天然丽语,拾姚卢肘后明珠。"回答了这个问题。我国封建社会延长至二千余年,不论散文、诗歌,都随着封建社会的发展,推陈出新,曲折前进。每当一个新的历史阶段的到来,诗歌也总是出现别开生面的新体。唐诗、宋词、元散曲,先后递禅,都是文艺历史发展的必然。李清照说:"词别是一家",钟嗣成说:"别与知味者道",已注意到词与散曲在艺术风格上的别开生面。就这点说,燕赵才人的天然丽语,正如静安先生所形容的"一空依旁,自铸伟辞",比之后来以骚雅蕴藉擅长的乔张二家,似乎更能表现元人散曲的独特风格。

所谓天然,我看就是本色,即依照事物的本来面貌描写事物,而不以辞采藻绘见长。前人所谓“天籁”、“化工”,所谓“秋水出芙蓉,天然去雕饰”,即指此种艺术境界而言。这类作品大量出现于民间歌谣,少数注意从民间文学吸收营养的作家,也大抵如此。元遗山论诗:“慷慨歌谣绝不传,穹庐一曲本天然”,即肯定民间歌谣的天然本色。又说:“一语天然万古新,豪华落尽见真淳”,则指陶潜、白居易等接近人民生活的诗人,逐渐摆脱豪华,归于淳朴,也可说是天然本色的一派。您说:“变宋词为元曲,始于遗山。”就诗人说,确是如此。遗山论诗重天然,重慷慨悲歌,和钟嗣成所录的“玉京书会、燕赵才人”诸作家及王举之说的“燕赵天然丽句,姚卢肘后明珠”,正复相近。以骚雅蕴藉擅长的乔张一派,渐近南词,似又当落第二乘。但乔张多用诗词手法,少用民间口语,仍有一点清新自然之致,与晚宋梦窗、碧山等词家的锤炼幽深,陷于晦涩者不同。您说张可久“骚雅蕴藉,不落俳语,锤炼而复归于自然。”这是善于形容他散曲的风格的。

散曲之名,始见于明初朱有燉《诚斋乐府》。明清两代一直很少人沿用。近代逐渐流行,或以为源于散乐,或以为与有科白的戏曲对称,大都不能自圆其说。《诚斋乐府》二卷,前卷题名散曲,实指小令,以与后卷的套数区别。可见他还是沿袭元人旧称,以小令、套数为乐府。总称小令、套数为散曲,是从“五四”运动以来逐渐为学者所公认的。我想这是因为它思想内容上较多地摆脱了“高尚之士,性理之学”的封建性,艺术风格上较多地摆脱了传统诗词重比兴、尚含蓄的作风,表现了一定的解放倾向,如散文之于骈文那样,这才名正言顺,约定俗成,渐归一致;而乐府、叶儿、时新小令等名称,就都成为诗歌史上的陈迹。

由于国内治散曲者少,文化大革命以来,一直没有看到这方面的专著发表。接读尊著,真是空谷足音,跫然心喜,用敢贡其千虑一得之愚,冀获同气相求之助。目前港穗交通日便,中山大学与香港

大学、香港中文大学将逐步展开学术交流,他日有便,当更图良晤,面聆教益。附上再版《西厢记》校注一册,近著一篇,并请指正。

专此,顺颂

撰安

王起上

一九七九年、四、十二。

附罗忼烈教授来信

季思教授讲座:

昨天由佩玉转示四月十二日大札,再三细读,令我非常高兴,十分鼓舞!

您在戏曲方面的贡献,我是心仪已久的了。五十年代您在期刊杂志发表的许多论著,我几乎没有不曾拜读过的,得益极多,关于关汉卿的著名杂剧的评介,尤为心折,《鲁斋郎》为关作,也因为您的论断而成为定谳。《西厢记注》更不用说了,我在香港大学讲元曲,一直指定为戏曲专业的课本,所以一九六〇年香港中华书局初版的、六六年香港建明书局翻印的以及最近再版的,我手头都有。这本大作,我认为是从明代以来注《西厢》最突出的,所以定为教科书。不过此间有几年无处可买,只好教同学们用吴晓铃先生校注的,现在有了再版本,真是太好了。来信说见惠一册和近著,那更是很大的收获!对于您的种种研究硕果,我是无话可说的,只有两个小小的枝节问题,一是关汉卿的生卒年代,二是《西厢记》第五本是否亦出于王实甫之手,我觉得还不容易解决。只此而已。

您对于拙作《元曲三百首笺》有点过奖,愧不敢当。您指出取材方面有所偏颇,是平情之论,我是衷心接受和感谢的!这本小书成于一九六五年,那时候,我深受传统文学观的束缚,而且因由词入曲的关系,不免强调雅正观点,流于狭隘。其实存在的缺点还多,如作

家生平有可深考而未能深考，评价窠臼，不知用一分为二的客观分析方法，笺注谫陋等是。现在领教了您的高论，更有醍醐灌顶的感受。这本小书已经绝版几年，一些在海外大学教书的朋友，叫我再版，但我觉得需要修改补充的地方太多，没有时间从事，就拖延下来了。我希望您所主持的选注工作能够尽快完成，使我有机会修订这本小书时，得以借鉴。

诚如您所说，近来介绍元曲的选本大都以杂剧为主，研究方向亦然，这种情形，对整个元曲来说是有缺陷的。过去，象冀野先生的《元曲别裁集》，二北先生的《元曲三百首》，都没有评注，也不收套数，流行不广。而杨氏二选、《梨园乐府》、《乐府群珠》近年虽有重印本，也因范围窄，没有注释，不能广泛流行。大概是聊胜于无吧，我那本小书居然销到海外；而台湾的书商竟然把它盗印，只将我的名字改为"罗忱烈"。但这本小书现在看来，自觉不成气候，这是我希望您编注的元人散曲赶快面世的缘故，并且期待先睹为快！

您指出评价元散曲的原则，要"采取历史分析的态度，既指出它们的历史根源与局限，又肯定它们在当时的一定积极意义"。这是非常正确而深入的批判元人散曲的方法。元人散曲多写山林隐逸、诗酒流连，甚至表现了庸俗的小市民意识，但绝少歌颂统治阶级，这是您所说的"消极表现中即含有积极因素"的一面。同时，敢于暴露政治黑暗象刘致"上高监司"、曹明善刺伯颜（〔清江引〕二曲不传）一类作品也绝少；象乔吉〔水仙子〕题"嘲人爱姬为人所夺"，〔折桂令〕"上巳游嘉禾南湖歌者为豪所夺扣舷自歌邻舟皆笑"，标题虽反映了官僚地主阶级的横行霸道，曲文里倒没有什么指斥。这些也是由于"历史根源与局限"的一面。您的新书一定会突破自杨澹斋以来同类性质的各种选本，做到雅俗共赏的地步。但为了便于初学，不知道要不要考虑：（一）除介绍散曲风貌外，兼比较详细地说明体制；（二）曲子的正文和衬字，要不要用大小不同的字表示区别？因为据我的经验，初学者对这是常常发生困扰的，对于用衬较多的句子特

别感到困扰。周挺斋谓"用衬字加倍","妄乱板行",不唱虽然没关系,但往往一句要变作两句来读,在文字的音乐性方面是有损失的。散曲特别是小令,用调不多,衬字较少,我想在您指点下,编写者不会花太多功夫的。近来国内不少人喜欢填词,却很少作曲,也许因为不易找到谱书。曲的体裁比词更活泼,如果能因散曲选注的范例,使他们在运用古典诗歌体裁时更多姿多采,也是一件好事。

十七年前,我曾就瞿安先生《北词简谱》、冀野先生《广中原音韵小令定格》、玉章先生《元词斠律》的基础上,编过一本《北小令文字谱》。因为那时候的大专学生的语文水平还可以,选修戏曲的都喜欢学学写作,所以提供他们参考,于一九六二年出版。后来大专学生的语文水平每况愈下,在教学中我也不谈此道,这本小书也绝版多年了。这书的观点仍然不免陈腐,日内奉寄一册,希望得到您的指教。

回想五十年代,国内研究古典戏曲的学风很蓬勃,百花齐放,令人兴奋。可惜自文革以后,被"四人帮"及其同路人活生生扼杀了!不但读不到您们的高论,有关古典戏曲的书统统消声匿迹,损失真是无可估计!自粉碎"四人帮"后,学禁大开,畅所欲言,各种文艺都在欣欣向荣,但是这两年来似乎还看不到古典戏曲研究的复兴现象,这是我引以为憾的。现在欣闻您主持选注的消息,实在令人高兴。我衷心希望由于您的号召,重振古典戏曲研究的旗鼓,并且,继您的《西厢记注》重版之后,会有更多的有关参考书籍再版。再说,明清两代戏剧散曲,还没有好好整理结集,如《元人小令集》、《全元散曲》、《古典戏曲集成》之类;在中国文学批评史的范畴里,戏曲批评史也是一个大空缺。由于"四人帮"的破坏干扰,文学研究被窒息了十几年,希望您能够贾其余勇,指导年青的一代多做收集、整理和批评的工作,大力填补这个空缺!

在香港和海外,专门的书籍相当贫乏,象明人散曲和清人杂剧,只能看到《饮虹簃所刻曲》和《清人杂剧》第一、二集,虽然较集中,但

在"全"字上还差得很远很远,在国内资料就丰富多了。

我在香港大学教了十几年诗词曲,因所业不专,琐碎事情又多,从来不曾好好研究,对于戏曲一道,仍然一知半解,常常想找机会向您好好学习。现在中山大学(是我的母校)已经开始同香港的大专学校作学术、教学交流,今后我想一定有机会拜访,面聆教益的。我知道您的工作很忙,不敢多打扰,只盼望有空时不吝赐教。谢谢,敬候

铎安

罗忼烈　敬上

一九七九年四月廿一日

(选自王季思《玉轮轩曲论新编》,中国戏剧出版社 1983 年版)



元曲家二十人资料点滴

门岿

近几年我在京津鲁沪宁等地图书馆查阅元代诗文集兼及一些杂录和地方史志,勾得元曲家一些新资料,这里愿公诸同好,敬请有关专家审辨之。

1. 杜善夫(甫)

《全金诗》卷五十二曾录杜善夫《自遣》诗一首。诗云:"畚锸家园手自操,虽无多景足偿劳。十年种竹翻嫌密,一日栽松恨不高。"诗颇多感慨,然杜善夫可曾确有"畚锸""种竹"之事否?以前学者未见有涉及。今从郝经《陵川集》卷二十五《万竹堂记》一文可得证之。文云:"长清杜氏世艺竹,子孙因材而笃焉。踣者植,栽者培,槁者沃,远以益茂。初,金盛时,有堂曰《万竹》,蔽冒庭庑,冠于汶篁。当世硕士咏歌之富,殆与竹等。城复于隍,俱用芜灭。善甫先生其收孙也。河南亡,走于故居,泪堂而悲焉,曰:'时不与道,命不与志,此君又可无嗣乎?……。'岁甲寅(1254)春,经客于杞,而先生至自汴,为沧浪之歌,歌万竹以见示,故引而伸之,为之记。"

杜善夫于金元之际,赫赫有名。《紫山集》卷六《赠杜止轩(止轩为善夫号)》诗云:"胸中泾渭自清浑,舌颊春风笑语温。看破大方天

畔岸,耻居小节作篱藩。百年放适诗千首,四海交游酒一尊。醉眼无风吹不醒,倒骑箕尾阅乾坤。"诗记叙了杜善夫豁达放浪的生活,然而这只是杜善夫生活的一个方面。今从任士林《松乡先生集》卷二《东平杜氏种德堂记》一文可以窥见其生活的另一面。文云:"往时杜先生善甫以道游齐鲁,客武惠公之门。时中原甫定,公(按:即指武惠公严实,《元史》有传)方握重权为外屏,先生从容其间,切磋磨琢之德,善谑不虐之道。卫人所以美武公者,武惠公有焉,则先生善甫之行其道也。"

杜善夫又喜奖掖后进。同恕《榘庵集》卷四《跋止轩先生辞翰》云:"恕年十六七时,先生来关中,寓几杖元都观。恕往拜之,先生以故人子,谕诲勤恳,至再至三。"王旭《兰轩集》卷十四《祭止轩先生文》云:"(杜善夫)学际天人,声名四驰。雄章俊语,星日争辉。高文典册,元气淋漓。豁达飘逸,灵襟坦夷。鼓舞群才,妙无端倪。岂期微疴缠绵,岁时膏肓成兮。磋予小子,久从吾师,开发成就,余力不遗。"《元史》卷一七八刘敏中传亦载"乡先生杜仁杰(善夫名)爱其文,亟称之"等语。

吴晓铃先生《元曲作家生卒新考》对杜善夫论述颇详,然上述材料未见吴先生文述及,故掇补之。

2. 滕玉霄

《录鬼簿》载有"滕玉霄应奉"。

滕玉霄名斌,睢阳人。与徐琰子方为师友。《天下同文集》卷二十二载滕斌《谢翰林徐承旨启》,云:"蒙再三肺腑之盟,敢忘所自。斌敢不勉修士业,益励身修。下不负所学,上不负所知,或可扶斯文之帜。穷则观其交,达则观其主,期无辱先生之门。"《元诗纪事》卷十二称滕斌至大间官翰林学士,出为江西儒学提举。《江西通志》卷一七七寓贤编记"仁宗、英宗间,滕官翰林,尝客游兴国。""至治辛酉

曾为监邑忽都必撰碑。"又有《题令公岩十景》诗。《石门集·石门先生行状》云梁寅曾于至治癸亥"往豫章见翰林应奉滕玉霄,得其爱重,留至馆下,检校群书。"《桂隐集》卷三亦载刘诜为科举事曾至南昌谒滕文,文称滕"明公名满天下,朝廷之倚注方切"。

然而约在泰定间滕玉霄还是入天台为道士了。《吴文正公集》卷四十八《玉霄诗赠王成教谕》云:"玉霄山人通身酒,淋漓醉墨龙蛇走"。诗句既称滕为"山人"、"酷酒",还称其书法洒脱。同卷《题玉霄赠西山胡氏笔工》诗更云:"一望茶坊酒肆中,壁上家家玉霄字"。可知他的书法在当时即颇为人重。《至正昆山郡志》卷五记赵子昂为完者都别墅题匾事亦云:"翰林滕玉霄、提举白湛渊(曲家白无咎之父)等当代名贤俱有记述。"可知滕为元初之名士也。其《谢翰林徐承旨启》曾云:"贾谊方肆于文才,诸生或忌其少;阮生稍宽于礼法,众人已谓之狂",其以名士而入道,恐于时不合故也。

3. 曹光辅

《录鬼簿》载有"曹光辅学士"。或以为其人即曹子贞学士,误。光辅之时代较子贞为早,子贞,《元史》有传。光辅与白朴、张之翰为友,其事一见于《天籁集》卷上,〔水龙吟〕词注云:"曹光辅教授凡和三十首,不能尽录,姑记其一。"曹光辅任教授在镇江、扬州等地,张之翰《西岩集》卷三《喜光辅教授至》诗云:"我生不才好友朋,往时云集江都城。年来一到一回少,廖然四顾如晨星。喜君分教在京口,渡江而来叩余扃。须眉秀隐浮玉色,牙颊清带中冷声。炎凉不作世俗态,疑曲要写平生情。"卷七《寄曹光辅扬州教授》诗云:"吾曹莫道广文寒,世上无如此地安。宦海风涛无骇梦,慈闱日月有清欢。"其事再见于王旭《兰轩集》卷十四《曹光辅真赞》,文云:"堂堂乎儒林之人物,飘飘乎列仙之风骨。玉堂金马无妨他时之游戏,瑶水昆山有待神游之超忽。卷太虚之晴云,洗沧海之明月。尘埃不生,襟灵洞

彻。乾坤万里,功名一发。高情可以遗世俗,逸气可以翻溟渤。"

4. 赵伯宁

孙楷第先生之《元曲家考略》对赵伯宁其人多有考述。今从释大䜣《蒲室集》卷四《寄赵伯宁中丞诗序》喜得其生辰。《诗序》云:"'八月二十一日人',赵伯宋中丞书其曰。赵初度,遂寄诗二首。赵与予同生甲申也。"由是可知赵伯宁生于一二八四年八月二十一日也。

5. 张小山

《元曲家考略》述张小山事颇详。今从陆文圭《墙东类稿·补遗》又见《张可久(小山名)去思碑颂》,文云:"侯心如水,不受私谒,节朔岁时,庆馈不通,是其清也;案牍如山,剖决如流,廷无留讼,狱无淹囚,是其明也;事有不可署,不下笔,议如聚讼,惟是之从,是其公也;挠之弗浊,犯之不校,同寅协恭,不失颜色,是其和也;旱干水溢,劝分赒急,躬履阡陌,寝食弗惶,是其惠也。颂曰:西京循吏,传止七人,曷艰其选?艰得其循。汉有生祠,未立铭碣;唐碑遗爱,始有仁杰。倚嗟张侯,为政廉平,既去而思,比美怀英。流水城南,黾趺在轩,匪佞于侯,士有公言。"文当系张小山为常州首领官去职时作。

又,张仲深《子渊诗集》卷二《题张小山君子亭》诗,可知小山曾居于西湖,构亭名《君子》,前植水竹,后种芙蕖,以莲喻志,以竹喻操。张雨《贞居词》〔木兰花慢〕《黾溪寄张小山》云:"问出山小草谁与伴?五湖游遍。忆昔风光,桃花流水,杜若芳州。来时洞门无锁,倩鹤群长绕倚山楼。邂逅小山招隐,依然我辈清流……。"此点滴材料亦可补窥张小山生平一斑。

6. 顾德润

《元曲家考略》载顾德润事。今从钱仲益《三华集》卷十五《题云间顾德润静趣轩》诗亦可考得德润其人。诗云:“寂寥便野兴,恬然抱冲襟。扶老凭斑策,陶情托素琴。庭空芳草积,门掩落花深。酒热呼邻饮,诗成据稿吟。翻怜名利客,底事费追寻。”钱仲益生于一三二六年,卒于一四一二年,系顾德润之晚辈。

7. 曹明善

《录鬼簿》载有曹明善其人,并附有小传。贾仲明作有吊词。传与吊词皆言曹曾赋《长门柳》,其事《辍耕录》卷八〔岷江录〕条云:“当太师伯颜擅权之日,剡王彻彻都、高昌王帖木儿不花皆以无罪被杀。山东宪使曹明善时在都下,作〔岷江录〕二曲以讽之,大书揭于五门之上。伯颜怒,令左右暗察得实,肖形捕之。明善出避吴中一僧舍。居数年,伯颜事败,方再入京。其曲曰:‘长门柳丝千万结,风起花如雪。离别复离别,攀折更攀折,苦无多旧时枝叶也。’‘长长柳丝千万缕,总是伤心树。行人折嫩条,燕子衔轻絮,都不由凤城春作主。’此曲又名〔清江引〕,俗曰〔江儿水〕。”伯颜专权时在顺帝至元五年〔1339〕,《元史》卷一一七帖木儿不花传云:“顺帝至元五年伯颜擅权,矫制贬帖木儿不花及威顺王宽彻普化”。《元史》卷一三八伯颜传云:“至元五年十月诏(伯颜)为大丞相。”“伯颜自领诸卫精兵,以燕者不花为屏蔽,导从之盛填街溢衢;而帝侧仪卫仅落落如晨星。势焰熏灼,天下之人惟知有伯颜而已。”伯颜“盖逞凶虐,构陷剡王彻彻笃,奏赐死,帝未允,辄传旨行刑。复奏贬宣让王帖木儿不花,威顺王宽彻普化,辞色愤厉,不得旨而行。伯颜且日益立威,锻炼诸狱,延及无辜……。”曹明善书《长门柳》词即在至元五年时,《录鬼簿》载

其官衢州路吏，当系其南下任职，伯颜事败，曹明善复入都乃系至正间事。其任山东宪使当在后至正五年以后，钟嗣成在南方未知其事，故未作记载。

曹明善与任则明、马昂夫等相交。任作有《曹明善北回》〔清江引〕曲，云："文章故人天上来，相见同倾盖。两京花柳情，八景烟云态，偏宜品题七步才"，曹作有《侍马昂夫相公游柯山》〔小梁州〕曲，当系其任衢州路吏，马任衢州路总管时（约元统，1334年左右）。

8. 高克礼

《录鬼簿》载有高克礼，并附有小传，然颇简略。贾仲明吊词亦语焉不详。今查《赤城别集》卷二胡世佐《重建推官厅记》可知高家世籍里。文云："至正八年（1348）夏五月，市（庆元）燎延及（推官厅），是岁之冬，济南高君，东平王君（即曲家王继学之弟，王继善，名士然），相继来为郡推官。十年（1350），二君乃捐俸为资（重建推官厅）。高君名克礼，字敬臣，故镇江路总管亚忠公之世嫡。"《元诗选癸集》曾记高克礼河间人，荫官至庆元理官，治政以清静为务，不为苛刻，以简淡自处。"是其籍有济南、河间二说，然其系北人南居无疑。

高克礼与乔吉、萨都剌、杨维桢等相交。《雁门集》卷三及《乔梦符小令》等皆有诗曲记其交游事。

9. 孙子羽

《录鬼簿》载有孙子羽其人，仅注有"仪真人"三字。陈方《孤逢倦客稿》（《元诗选》第三集引）载《就王季野省父简孙子翼处士》诗。诗云："吾庐历历楚江边，子渡江时暂泊船。须问垣墙仍好在，莫教风雨转凄然。梦成蝴蝶随春去，愁断麒麟并塚眠。若见孙登还一笑，余声散入薜萝烟。"由是诗可知孙子翼乃一隐居不仕之人。陈方

字子贞,京口人。寓吴为龚璛婿。诗中所言孙子翼,当即《录鬼簿》所载之孙子羽,因其人未仕,故小传颇简。陈方尚有一首《送觉上人谒龙翔录寄子翼》诗,诗述子翼事少,故不录。孙子羽作《杜秋娘月夜紫鸾箫》剧,无传本。剧当叙镇江歌女杜秋(又名杜仲阳)事。杜曾为李锜妾,后入宫,为中唐名噪一时之歌妓,作有名曲《金缕曲》:"劝君莫惜金缕衣,劝君惜取少年时。花开堪折直须折,莫待无花空折枝。"今人高旅曾据其事著有长篇历史小说《杜秋娘》。孙子羽当日编剧或当据杜牧《杜秋娘诗及诗序》演之。

10. 陈敬斋

《录鬼簿续编》载陈敬斋之名,无传。然《元诗选癸集》戊集载其小传。传云:"陈敬斋名自新,字贡父,号敬斋。福宁州人。通五经而精于易数。探赜理妙皆本原传义而推衍。以皇极经世书弟子,从游者甚众。尤长于诗,所著有《起兴集》等行于世。"《皇元风雅》亦录其诗。

11. 金元素

《录鬼簿续编》载金元素其人,并有小传。今查元人文集所载金元素事,可补其小传之不足。刘诜《桂隐集》卷四《书曾成玉所赞前御史哈剌(金元素名哈剌)召觐图及所赞诗后》曾记金元素历官御史被贬南荒,后起为廉访佥事事。文云:"今廉访监司哈剌公禀天地刚正之气,负霜雪凛冽之操,其立中朝,觝排权贵多矣。近岁为御史又以直言劾奏大臣,坐是远贬南荒。所过道路无敢亲比之者,独庐陵曾成玉作诗遮见,追送不惮远,可谓有义气矣。"《元诗选癸集》丁集金元素小传亦记其任官廉访佥事,并录其《书宿州惠义堂》诗一首。金元素后任福建省参政,刘仁本《羽庭集》卷一有《贺金元素拜福建

省参政,仍兼海道防御》诗。诗云:"金君将相材,起身自文章。时危多武备,帝命出御防。三年时节钺,四境民乐康。回澜砣砣石,心赤葵倾阳"。元亡,金元素随元驾北去。刘佶《北巡私记》所述颇详:"至正二十八年(1368)闰七月二十八日,惠帝御清宁殿,召见群臣,谕以巡幸上都。皆屏息无一言,独知枢密院事哈剌章(即金元素)公力言不可大意(《元史》卷四十六载至正二十五年冬十月以哈剌章为枢密院事)。……是夜惠帝出走,二十九日驾至居庸关,又至上都。八月一日哈剌章请速诏扩郭帖木儿入援。十七日哈剌言国事无可为也。二十九年哈剌公加开府仪同三司、封徐国公,又拜太保,辞。三十年迁和林。"

《元史》有哈剌章三人,卷一三八,卷四十四所载者系脱脱之子,至正二十二年为中书平章政事。卷九十二载至正十七年为山东行省平章者亦非金元素。卷四十五载至正十七年任监察御史之哈剌章即金元素,卷一一三载其至正二十一年为参知政事,至正二十五年为中书左丞,卷四十六载同年为枢密院事。至正二十七,二十八年其又任中书平章,以随元帝北走。

12. 金文石

金文石系金元素之子。《录鬼簿续编》载其小传。刘仁本《羽庭集》卷四《寄金防御令子文石》诗云:"叨陪防御谈戎事,闻说成均令子材。白璧一双怀美器,黄金千仞筑高台。片云载雨江南去,孤雁传书海上来。准拟明年二三月,桃花浪暖听春雷。"由是诗亦可知金文石生平之点滴事迹。

13. 陈克明

《中原音韵》定格举例录〔仙吕·一半儿〕《春妆》小令一首,评曰:

"一样八首,临川陈克明所作,俊词也。此调作者虽众。音律独先。"黄元镇《秋声集》卷七《陈克明一笑集序》云:"陈君克明亦樵人也。有《一笑集》载生平所著文诗若干篇,且言所载者仅戊子(1348)水后之余耳。其与洪涛俱逝者,又不知其几若干篇也。"朱晞颜《瓢泉吟稿》卷五《题陈克明环籁小稿序》云:"瑞阳陈克明以一编抵予问其方,予以前所闻语之,(即学诗如学仙,时至骨自换云云)'子能吐其故,纳其新,日锻月炼,务求去其凡近词,而造乎希夷之境,虽是一刀之末,洒然轻悦,以之冲举寥廓,唱喁太清,向俚俗比竹之多云也。克明其勉之。"

陈克明生活到明初,故涵虚子论曲列其为明初曲家,称"陈克明之词如九畹芳兰。"

14. 俞行之

《录鬼簿续编》载俞行之其名,并附小传。《元诗纪事》卷二谓《湛渊遗稿补》引《珊瑚屑》俞伯奇诗下名烂存"行之"二字,因疑俞行之即俞伯奇,并就《湛渊遗稿》之《武陵胜集序》考其人号北道主人,曾与白珽、仇远、邓文原等相游。然该序系白珽作于至元丁亥时(即1287年),而俞行之小传明载永乐中尚居官,故可知俞伯奇决非俞行之。《元诗记事》所述,定误无疑。俞行之为永乐中人又可见明文献《纪录汇编》引《水东日记摘抄》,曰:"永乐中俞行之试记里鼓,正统中冯某试事道,皆不知所谓。"

15. 刘时中

《录鬼簿》载有"刘时中待制",《录鬼簿续编》又载有"刘时中",皆无小传。

《录鬼簿续编》所载刘时中系元末曲家,其事见李祁《云阳集》卷

三《赠刘时中序》,序云:"比年,刘时中来永新判州事。予以老病畏人,不敢出与相见。久之,乃稍与语。历历言齐鲁间事,与夫圣贤之世系、封爵、里居、地理山川、人物好尚如指诸掌。问之而无不言,听之而无所倦。然后知君之所蕴者,有非寻常所可及也。君家世历城,为济南属邑。其先君尝为邹鲁儒官。君自幼随侍,不出庠序,故于俎豆礼文之事甚习。及其壮也,复随侍南宁,以荫得永州东安尉。涉历险远,故于人情物理事变甚深。今而来佐永新也,安于贫而不求,勤于事而无怨。其欲于民也,若不得已。其奉乎上者,若有所不及。官无废事而民咸安之。盖以君生长乎礼让信厚之邦,涵濡乎圣贤诗书之化,而又尝驰驱湖湘之间,阅历海桑之变,故其见于容貌、习气、行事之际,自有不可掩者。……"。李祁,元统元年(1333)进士,壬辰(1352)后,隐居永新山中。此序作于隐居之时,所序刘时中与《录鬼簿》所记之刘时中待制非系一人。然从《元诗选》(清顾嗣立编)起即将两个刘时中相混,称刘时中待制官永新州判,乃大误也。

刘时中待制事,学者多有考正,本人亦有《刘时中待制及其作品考》一文(见《津门文学论丛》一九八四年第一期),此不赘述。

16. 高茂卿

《录鬼簿续编》载有高茂卿,仅注有"琢州人"三字。《嘉靖扬州府志》卷五十三载其事云:"高宗本字茂卿,其先直隶雄县人。洪武初,自凤阳占籍太仓之镇海卫。登景泰五年进士,授南京御史。巡视中都仓粮,廉;武弁强悍侵渔官廪者,置之法。清理四川军伍,摘其匿漏者,四千六百有奇。监军讨贼暨整饬三边军务,劾将军李果行师不律。以劳绩升河南按察副使,狱多平反。寻以老,家于江都。自号江淮逸叟。郡大夫延修维扬新志,自著有《复斋稿》、《江淮杂稿》。卒葬扬州。"《雍正扬州府志》卷三十三及《太仓志》卷七皆载其事。《太仓志》云:"高宗本字茂卿,由进士为北道监察御史。升河南

副使。长于古诗文,虽翰林巨公亦称其为作者。罢官后遨游两淮间,竟卒于扬州。所著诗文若干卷。"卷十录其《太仓十景》诗。《录鬼簿续编》记高茂卿作剧一本《两团圆》,其时高当在少壮未涉仕途,故小传式简耳。严格说,高当为明代曲家,因《录鬼簿续编》记其名,故附考于此。

17. 陈无妄

《录鬼簿》载陈无妄其人,并附小传及吊词。传称无妄字彦实。卒,其弟彦正(曹楝亭本)殡葬之。戴良《九灵山房集遗稿》卷一《陈府教圹记》载陈彦正曾大父讳文焕,宋亡不仕。大父讳德润,父讳远大,仕至温州路平阳州判官。陈彦正名士贞,生于大德六年,卒于至正六年(1302—1346)。乡闱不中,终身不仕。巴西邓文原在翰林闻陈彦正学行,荐诸朝,遂得任衢州路清献书院山长,处州石门书院山长,钓台书院山长,柯山书院山长,龙兴富州儒学教授。虽素志不酬,然自得悠悠。《圹记》载陈彦正婺之浦江人,似与陈彦实无妄东平人籍不合,然《录鬼簿》所记当系陈之祖籍,陈氏家当由北来南曾居于杭,巧与钟嗣成同舍也。由陈彦正圹记可知陈无妄之父辈家世也。

18. 刘庭信

《元曲家考略》对刘庭信之家世颇有一番仔细推敲,然贡师道《玩斋集》卷十《故中奉大夫江南诸道行御史台治书侍御史刘公圹志铭》叙刘庭信家世颇详。志铭云:"公讳贞,字廷干,号晦叟。本彭城人。其五世祖谏,谏生昕。曾大父讳贇佐,金末举进士,监支桃园、屯戍军马粮草使,始居益都。遂为益都人。大父讳份,莱州判官,赠嘉议大夫、礼部尚书,上轻车都尉,彭城郡侯。父讳克诚,累官南台

监察御史,赠中奉大夫,河南江北等处行中书省参知政事、护军、彭城郡公,以奇节闻天下。公魁硕负气,博览经史,善书明律,试江西、浙东、西三道廉访司书吏,更荫补大都廪田司知事,掾江浙行省,除两浙运司知事,辟南台令史,江西行省左右司都事,擢南台监察御史,入拜监察御史,出为嘉兴路总管,海道都漕运万户,浙东廉访使。时年几七十,数上书乞致仕,不报。拜江浙行中书省参知政事,寻迁江南诸道行御史台侍御史。至正戊戌秋,辞职。更号知止翁。居武夷山中,至正辛丑六月十六日卒。"刘庭干享年七十三岁。为刘庭信之兄长(见《录鬼簿续编》刘庭信小传),则庭信之家世可知也。

19. 李茂之

《阳春白雪》载李茂之名,无传。《北词广正谱》存其残曲。涵虚子论曲列其于词林英杰之中。刘仁本《羽庭集》卷六《李荣贵传》载其事,云:"荣贵字茂之。性孝倜傥。年三十,居江陵府城中。江陵,今为中兴路。至正十有二年正月,红巾贼乱城陷。荣贵负母郑去城东七十里三汊逃避。匿其母薮泽中。复出求其骨肉,遇贼,逼以还城。时邻之箫普四者,言于贼酋,谓荣贵为中书省宣使荣祖弟,是为官等。即擒,被杀。"

20. 王嘉甫

《元曲家考略》考王嘉甫事颇详。然文末云《阳春白雪》所载王嘉甫国宾与《元史》卷一七〇所载王利用国宾者非是一人。今从元人文集证之,两者当系一人。

王嘉甫字国宾事见盛如梓《庶斋老学丛谈》(《元曲家考略》已引)。然王嘉甫之号为"恕斋",《考略》未及述。刘敏中《中庵集》卷二十三有《题王嘉甫恕斋》诗,云:"此心天地与氤氲,彼我皆同在一

仁。宁我负人无我负，世间真有死心人。”《中庵集》卷十一《先府君迁祔表》又云：“一时名胜耆宿居济南者，如中山王嘉甫详议皆相与，折节为忘年游。”而《元史》卷一七〇王利用传曰：“利用每自言，平生读书，于‘恕’字有得焉。”则此言当为其号“恕斋”之注脚。传又曰“中统初，出为山东经略司详议官。”或王嘉甫早年名嘉甫，后更名利用，其与魏初同学，早年与王恽相知，《秋涧集》卷十四、卷七十六送王嘉父（甫）诗词，皆系嘉甫在山东任详议官时，王恽所赠者。若知王嘉甫即王利用，则其事在《元史》所述颇详。史传云：“王利用字国宾，通州潞县人。高祖以下皆仕金。利用幼颖悟，弱冠与魏初同学，遂齐名。诸名公交口称誉之。初事世祖于潜邸。中书辟为掾，辞不就。中统初命监铸百司印章，历太府内藏官，出为山东经略司详议官。迁北京奥鲁同知，历安肃、汝、蠡、赵四州知州。入拜监察御史，擢翰林待制，升直学士，出为河东、陕西、燕南、四川省正副提刑按察使。大德二年改安西、兴元两路总管。未几，致仕。居汉中，卒年七十七。”“武宗时赠中书平章政事，封潞国公，谥文贞。”史传称其通州潞县人，与《中庵集》叙其为中山人当有祖籍与居地之分，不足怪。

究竟王嘉甫国宾与王利用国宾是否一人？为此事，连同其他一些元曲家事迹资料，我曾向孙楷第先生求教，幸得孙老复信云，此说及刘庭信家世，陈草庵、马彦良（陈、马事考，《光明日报》83年已刊载）等考证可为其《考略》之补充。今在此文末再向孙老深深致谢。

（原载《文学遗产》1985年第1期）

北曲小令与词的分野

隋树森

北曲小令与词在系统上有相当的关系，只要从它们的牌名与形式来看，便不能不承认的。但是词与曲却也应该有一个界限。本文所要讨论的，即是我们如果要从词里面寻检北曲小令，那么应该寻检属于那些牌调的作品？换言之，即是我们在词集中看到了什么牌调的作品，就可以认为那也是曲子？

在谈这个问题之前，应先将词牌名与曲牌名的关系，略加分析。李玄玉的《北词广正谱》，曾把北曲牌名作过统计，共有四百四十七。这些北曲牌名，其中有一小部分是与词牌相同，而绝大部分则不同。就牌名相同的词与曲的形式——即句数、字数、平仄等加以研究，却有三种情形，即：(一)牌名虽同而形式并不同者；(二)牌名既同，而形式亦完全相同者；(三)牌名全异，而形式实同者。

词与曲牌名虽同而形式并不同者，有下列诸调：

醉花阴① 喜迁莺(一名《烘春桃李》) 六么令 侍香金童② 抛球乐(一名《彩楼春》③) 贺圣朝 醉太平 菩萨蛮(一名《重叠金》《子夜歌》)④ 点绛唇⑤ 后庭花 八声甘州 瑞鹤仙⑥ 忆帝京⑦ 一枝花(一名《占春魁》) 感皇恩 乌夜啼 贺新郎 粉蝶儿⑧ 满庭芳 剔银灯 卖花声(一名《升平乐》) 齐天乐(一名《台城路》) 大圣乐 蓦山溪、哨遍 黄莺儿 踏莎行 应天长 垂丝

钓　木兰花　糖多令[9]　于飞乐　青玉案[10]　倾杯乐(一名《古倾杯》,见《九宫大成》)　望远行　金蕉叶　调笑令(一名《含笑花》)　梅花引　滴滴金(一名《甜水令》)　风入松　捣练子(一名《胡捣练》)　金盏子　月上海棠　减字木兰花(一名《减兰》、《木兰香》)

上面这四十余调,尽管词与曲里面都有,如词中有《醉花阴》、《喜迁莺》等,曲中也有《醉花阴》、《喜迁莺》等,但是只要从形式上加以比较,则可知其显然为名同实异的两种东西。这种差别,既是非常明显,那么词是词,曲是曲,决不致难于分辨。

词与曲牌名既同,形式亦相同,有下列诸调:

醉花阴　女冠子　人月圆　黑漆弩(一名《学士吟》、《鹦鹉曲》)　点绛唇　忆王孙(一名《画娥眉》、《柳外楼》)　太常引　乾荷叶(一名《翠盘秋》)　醉春风　朝天子(一名《谒金门》)　醉高歌(一名《最高楼》)　喜春来(一名《阳春曲》、《惜芳春》)　百字令(一名《念奴娇》、《酹江月》、《古梅曲》)　望江南(一名《归塞北》)　梧叶儿(一名《碧梧秋》、《知秋令》)　秦楼月(一名《忆秦娥》)　小桃红(一名《武陵春》、《采莲曲》、《平湖乐》、《绛桃春》、《连理枝》[11])　天净沙(一名《塞上秋》)　南乡子[12]　万里心　糖多令(越调)　折桂令(一名《秋风第一枝》、《天香引》、《蟾宫曲》、《步蟾宫》)　殿前欢(一名《燕引雏》、《凤将雏》、《凤引雏》、《小妇孩儿》)　行香子　蝶恋花(一名《凤栖梧》、《鱼水同欢》)　骤雨打新荷(一名《小圣乐》)

以上这二十七调,词与北曲的形式都是一样的。如果根据《九宫大成》,还可以将若干词牌放在这一类中,但现在以《北词广正谱》为准,故不复列入。

词与曲牌名全异,而形式实同者,有:

双鸳鸯(即词之《乐府合欢曲》)　阅金经(一名《金字经》、《西番经》,即词之《梅边》)　小桃红(即词之《平湖乐》、《绛桃春》)。

任讷的《曲谱》,首先指明这一类牌名全异而形式实同的词曲。他就王恽《秋涧乐府》中的《平湖乐》、《绛桃春》、《乐府合欢曲》等加

以分析，谓《平湖乐》、《绛桃春》皆越调名，大约即由秋涧有“平湖云锦碧莲秋”句自定之。《绛桃春》名乃为寿词而设，以为较《小桃红》为冠冕；其始则不可考矣。”(《曲谐》二之五一)。又说，“《乐府合欢曲》应即正宫之《双鸳鸯》。……夫以前词中既无其调，而王氏又属元人，则其为曲调也必矣。……且命名之用意，似亦以《双鸳鸯》与《合欢曲》为较近，故余谓《合欢曲》应即《双鸳鸯》也。”(《曲谐》二之五二)。又说：“吴镇仲圭《梅花道人词》，末有一调，名曰《梅边》，实则北南吕《阅金经》也。”(《曲谐》二之五三)。

根据以上这三类的情形来看，那么如果判断一首作品是词是曲，有时候不能只看牌名。因为如上所云，有些词与曲的牌名虽同，而形式并不同；有些词与曲的牌名虽不同，而查其形式，则实为一物。

那么牌名同，形式亦同者，似乎可以算它是词，也可以算它是曲中之小令了；但这里面还有问题，我们仍须加以分别。因为可以拿来单独作小令用的牌调，是有限制的；换言之，即并非所有的曲牌，都可以填成小令。案《北词广正谱》每一宫调的目录之后，都列有可做小令的牌调。据任讷《散曲概论》的统计，谓北曲小令用调共为一一九，即：(一)小令专用者共五十调，(二)小令套数兼用者共六十九调。而普通习用者，不过四十调左右耳。(任氏原书尚有带过曲调式三十四调，因与本文无关，故从略。)

北曲小令所用的牌调共为一一九，其中有一部分是与词仅牌名相同，而形式全异的，这用不到讨论了，因为形式既然全异，则词是词，曲是曲，很容易分别的。现在要检出讨论的，乃是北曲小令一一九调中之与词的牌名及形式完全相同者。兹先列出其牌名如次：

人月圆　黑漆弩　忆王孙　太常引　喜春来　朝天子　百字令　秦楼月　梧叶儿　糖多令　小桃红　凭栏人　殿前欢　折桂令　骤雨打新荷

据此则北曲小令与词的牌名相同，形式亦同者，仅有上列十五

调而已。

那么是不是凡用这十五个牌调的作品，完全就可以算做词，同时也可以算做北曲小令呢？我觉得这也还应该再加考虑。我认为黑漆弩、喜春来、朝天子、梧叶儿、小桃红、凭栏人、殿前欢、折桂令、骤雨打新荷儿调，完全可以放在小令的范围中；因为这些牌名在词中比较用得少，而在曲中却是习见的。我们即使认为它们只是曲而非词，亦无不可。不过此外的六个牌调，便有一一加以研究的必要了。

（一）太常引此一牌调，在《太和正音谱》及《北词广正谱》等北曲谱中都有的。《正音谱》中的例词，是中和乐章，并无么篇；《广正谱》中的例词是刘燕歌的"故人别我出阳关"一首，有么篇；并于作者的姓名上注为"小令"（仙吕三六）。但是此一牌调，套数中没有使用的，检查今所见的元人散曲总集、别集，也只有《小山乐府·外集》中有《姑苏台赏雪》"断塘流水洗凝脂"一首，此外便找不到了。《北宫词纪》"纪内词人姓氏"表，有刘燕儿，大概就是刘燕歌，那么她也是一位作曲者（惟《北宫词纪》内并无刘燕儿的作品），《太常引》似乎可以算做北曲小令了。不过以我的意见，此一牌调的作品，仍以视为词比较妥当，因为：（一）刘燕歌的《太常引》，不见其他散曲选本，仅《广正谱》以之为例，注为"小令"；（笔者按：原见夏伯和《青楼集》）（二）张小山的《太常引》在"外集"中，且仅一首，或系误收了的词；（三）《广正谱》仙吕卷目录后所列之小令用调，并无《太常引》，而《太常引》在"未详"一类中；（四）《太常引》为词中习用之调。——根据这四种理由，似仍应把它划入词中。刘燕歌的那首《太常引》，词总集《花草粹编》亦录之（国学图书馆影印本四之七八），我们也就可以不必再从《粹编》中把它提到曲子里面了。刘秉忠的《藏春乐府》中有几首《太常引》，其风格非常与曲接近，如《鲁仲连》一首云：

当时六国怯强秦，使群策日纷纷。谈笑却三军，算自古谁如此君。一心忠义，满怀冰雪，功就便抽身。富贵若浮云，本是

个江湖散人。(四印齐本《藏春乐府》页一一)

这与一般“咏史”的词,韵味便不一样,但根据上述理由,仍不便把它算做曲子。

(二)秦楼月《广正谱》商调目录后所列的可做小令的曲牌,内有《秦楼月》。案《秦楼月》相传起于李白;即使其说可疑,但此调起于唐代,似无问题。所以时间是很早的。词里面用这个牌名的作品,也就很不少。既是这样,因此我认为不必把元以后的用这个调子的作品,又算作北曲小令。《小山乐府·苏堤渔唱》虽有《秦楼月》“寻芳屦”一首,《广正谱》且引之为例(商调一六),但此外在别的曲总集或别集中,便找不到了。因此我们不妨认为《小山乐府》误收了词。

(三)忆王孙词调《忆王孙》起于五代李重光,也是词中习用的。我觉得用这个牌名的作品,还是把它算做词,比较妥当。因为:(一)《广正谱》仙吕卷目录后并未言《忆王孙》可做小令,而将《柳外楼》(案:即《忆王孙》之异称)列于“未详”之中;(二)元人的曲总集和曲别集中,只《乐府群玉》录有赵文宝《忆王孙》两首,词为:

寻　梅

寻香曾到葛仙台,踏雪今临和靖宅。横斜数枝僧寺侧,动吟怀,一半衔春一半开。

述　忆

太平楼馆醉金钗,老迈情怀悲倦客。吟笔未成贾谊策。鬓毛衰,一半苍苍一半白。(《散曲丛刊》本《乐府群玉》一之二十一)

但这两首作品的牌调,是很有问题的。我们知道,北曲小令有一个习用的曲牌“一半儿”,如果在上列两词“一半”之下各添一“儿”

字，则与小令“一半儿”的格调完全相合。因此，把它算作《忆王孙》，实不如称它为《一半儿》。

(四)百字令《百字令》即《念奴娇》。宋王灼云：“今大石调《念奴娇》世谓天宝间所制曲。”这个词牌，自苏轼作《大江东去》一词后，遂又有《赤壁词》、《大江东去》、《酹江月》等异名。《广正谱》大石卷目录后谓《念奴娇》可作北曲小令。但我认为：(一)此调词中极习见；(二)《广正谱》虽录有滕玉霄的《百字令》一首，但其他曲总集、曲别集中，无收《百字令》者(《阳春白雪》卷一“大乐”中有《大江东去》一首，惟“大乐”所录者都是词)；所以如有单支的《百字令》，我们还是应当把它放到词里面。

(五)糖多令高平调《糖多令》形式与词不同，且亦不作小令用，姑置勿论。不过今所见之元人曲总集、曲别集中，都没有收《糖多令》的；而词集中却常见此调。因此，我认为仍以把它划入词的范围中，比较妥当。(剧套中有用此调者。)

(六)人月圆《人月圆》一调，《广正谱》黄钟卷目录后谓可用作小令。我觉得用这个牌调的作品，可以完全算是词，也可以完全算是曲。自吴彦高作《人月圆》“南朝千古伤心地”一词后，北人喜歌之，遂入曲中。在词里面，《人月圆》虽然也是常用的词牌，但元人散曲总集《太平乐府》收有张小山《人月圆》十一首，徐再思两首(五之一九)，《乐府群玉》收有小山《人月圆》十二首(五之一)，别集则《小山乐府》的。《今乐府》中，亦收有《人月圆》十二首，《吴盐》中又收有三首，数目相当多。此外如清人《樊榭山房集》的北乐府小令，吴锡麒的《有正味斋集》南北曲，许光治的《江山风月谱》等，也都有用《人月圆》牌调之曲。所以把《人月圆》认为是曲，我觉得是可以的。

根据作品的风格来分别词与曲，如谓曲俗，词雅；曲浅，词深；曲轻俊，词凝重；……虽说也是根据客观的事实，但这些事实相当的抽象，分辨时实难免杂有主观的成分。而且词有俗似北曲小令者，北曲小令中亦有雅似词者，在这种情形之下，就难用风格来区别了。

至于形式,却是最客观的。以形式为尺度,便不致发生问题。一首词如果它的形式与北曲小令全同,当然也可以认为是北曲小令。不过我们也应该考虑的,就是断定一首作品到底是否是曲中可以独立的小令,也不能完全以《广正谱》等为依据;虽然《广正谱》说《秦楼月》、《百字令》可以作北曲小令,但这些牌调在词中太习用,而在曲集中又极罕见,乃至不见,因此我们仍应把它们算作词。除非像《人月圆》那样,词集中固然习见,曲集中也可以找到些,那么才可以认为它是词,也是北曲小令。总之,词与北曲小令的分野,不能不根据形式,但也不能不重视习惯。

(选自《元人散曲论丛》,齐鲁书社 1986 年版)

注释:

① 《北词广正谱》《醉花阴》列二格,第一格注“与诗余同”,第二格注“比诗余增末三句”(黄钟一)。吴梅《南北词简谱》谓“此调共七句,比诗余多末二句,亦有将末二句移至下曲《喜迁莺》者,然究不通行”(卷一)。

② 《南北词简谱》《侍香金童》录关汉卿散套“春闺院宇”为例,注云:“此与词同,换头,只‘新愁千万叠,句平仄异’。”

③ 《广正谱》于《女冠子》始调下注“与周美成诗余同”,但于么篇明注“与诗余不同”(黄钟一六)。《九宫大成》谓《女冠子》与《花草粹编》无名氏词同体”(七三之三九)。

④ 《广正谱》《菩萨蛮》注“与诗余同,但无换头,又,四句一韵。(正宫一六)。

⑤ 《广正谱》《点绛唇》注谓有与诗余同者,亦有不同者”(仙吕三)。《九宫大成》《点绛唇》注云:“按《点绛唇》原出于词体。南词引内,用词之全阕,即《琵琶记》“月淡星稀”可证。元人将词之前半阕通章叶韵,为北调体”(五之五)。

⑥ 《广正谱》《瑞鹤仙》注云:“与诗余同,平仄少异,第八句不同。”(仙吕三四)

⑦ 《广正谱》《忆帝京》注云:“与诗余少不同。”(同上)

⑧ 《广正谱》《粉蝶儿》注云:“与诗余少不同。”(中吕一)

⑨ 《广正谱》高平调《糖多令》始调及么篇均注:“末句与诗余不同。”(高平一)越调《糖多令》注:“与诗余同,与高平不同。”故两列之。

⑩ 《广正谱》高平调《青玉案》注:"与诗余不同。"(高平二)又双调《青玉案》始调注:"与诗余同,诗余第二句亦六字,但第二句用韵,不用'也么哥'。"又于第二格注:"与诗余换头同,换头第二句亦七字,不用'也么哥'。"

⑪ 参阅下列第三类。

⑫ 《南北词简谱》《南乡子》注:"此即诗余,普通套数皆不用,独《乐府群玉》有此套。"



《全元散曲》曲牌订补

徐沁君

隋树森先生编《全元散曲》，颇注意曲牌校订工作。《凡例》谓："曲牌……误标者则正之，并记于校勘记。"今校勘记中往往可见。1981年重版时，对初版本曾加订补，约200条，于曲牌遂无所改订。年来读曲余暇，发现全书曲牌问题尚多，兹参考古今曲学著作，抄撮成篇，间附鄙见，作《曲牌订补》。原书误标而未改者订正之，"未知宫调曲牌"及曲牌脱漏者就所知为之补题。其所不知，仍付阙如。经过筛选，姑举百例，藉供读曲者参考之用。

(1) 18页首行：【尾】

按：此尾实为【啄木儿煞】，应改题。《北词广正谱》【正宫·啄木儿煞】即引此曲。北曲尾声各有专名，各有特定词式，不相混淆，不能泛称【尾声】或【尾】。

(2) 22页6行：【尾】

按：郑骞《北曲套式汇录详解》引此套式，【尾】后括弧内注"【鸳鸯煞】"。应据改题。

(3) 33页2行：【哨遍】

按：此曲实为本套首曲【耍孩儿】之【幺篇】，应改题。《北曲套式汇录详解》引此套式，说明："【幺篇】，《太平乐府》误题为【哨遍】"。

(4) 77页5行：【游四门】

按：此为【胜葫芦】之误题，应据谱改定。【游四门】与【胜葫芦】句式颇相似，往往误题。贯石屏【仙吕·村里迓鼓】套（见本书387页），【游四门】与【胜葫芦】互误，隋书已改正，见校勘记。

（5）172页末行：【隔尾】

按：《北词广正谱》【般涉调·三煞】引本曲，定为第九格，并谓："此格《雍熙乐府》不识也，改作一【隔尾】，而尽失本来。盖但知【一枝花】后必用【隔尾】，而不知亦有带【三煞】者。"《雍熙乐府》诚误题，但《广正谱》定为【般涉·三煞】之一格亦非是。叶庆炳《〈北词广正谱〉【般涉·三煞】纠谬》一文，指出此所谓"第九格，较【南吕·煞】减第四、第五两句，自系【南吕·煞】之减句格。此格仅此一曲。"是知此处【隔尾】实为误题，应改题【煞】。

（6）173页3行：【尾】

按：赵万里《关汉卿散曲辑存》（吴晓铃等编校《关汉卿戏曲集》附录）改题【黄钟尾】，谓："《雍熙乐府》作【尾】，《彩笔情辞》作【黄钟煞】。此曲有增句，实即《太和正音谱》之【黄钟尾】，今据以改正。"应从。

（7）177页首行：【好观音煞】

按：应作【好观音】，"煞"字衍，应删。此《太平乐府》误题。【好观音煞】有增句，作尾声用。

（8）184页3行：【尾】

按：应改题【鸳鸯煞】。《关汉卿散曲辑存》题【鸳鸯煞尾】，谓："【鸳鸯煞尾】，原省作【尾】，今据《盛世新声》、《词林摘艳》、《雍熙乐府》、《北宫词纪》订正。"【鸳鸯煞尾】即【鸳鸯煞】。

（9）190页3行：【木丫叉】

按：应改题【长拍】。吴梅《南词简谱》【仙吕·木丫叉】说明："此与【长拍】相混久矣"。证之此曲，信然。

（10）同页6行：【幺篇】

按：应改题【短拍】。《南词简谱》【短拍】说明："此曲必与【长拍】

相联，从无单独用者。”【长、短拍】必须连用，两曲首数句句式相同，以致误认为【么篇】。

(11) 262 页 8、10 行：【二】、【三】

按：本套【耍孩儿】后的【二】应改题【幺篇】，【三】应改题【煞】。《北曲套式汇录详解》已“据谱改定”。

(12) 266 页 9 行：【山石榴】

按：【山石榴】曲共四句，有【幺篇】换头，须连用。原书脱去【幺篇】，须补题。

(13) 267 页 3 行：【尾】

按：《北曲套式汇录详解》引此套式，【尾】后括弧内注“【鸳鸯煞】减句格。”《北曲新谱》【鸳鸯煞】说明：“有减去第七句者，如马致远‘四时湖水净无暇’套。”即指此曲。第七句为七字句。

(14) 269 页 13 行：【离亭宴煞】

按：此误题。《太和正音谱》【双调】引此曲，题【离亭宴带歇指煞】。应据改。

(15) 280 页 14 行、281 页首行：【黄钟】、【尾】

按：此处曲牌【黄钟】，与下页首行【尾】实为【黄钟尾】一曲；被割裂成二曲，实误。此为【黄钟尾】之增句格：【隔尾】首二句作起，增七字句二句，中间三字句多少不拘，又增七字句二句，【黄钟·尾声】末二句作结。仅见此一例。

(16) 293 页 12 行：【尾声】

按：《北曲套式汇录详解》引此套式，改题【浪来里煞】。应从。

(17) 294 页 6 行：【金索挂梧桐】

按：应改题【金梧桐】。【金索挂梧桐】为【金络索】之异名。

(18) 309 页 8 行：【随煞】

按：此误题。此曲以【隔尾】作【尾声】，应题【尾声】或【尾】。用在套中者称【隔尾】，因有所“隔”也。【南吕】无【随煞】。

(19)311 页 12 行：【幺】

按:此非前曲【鲍老儿】之【幺篇】,应改题【古鲍老】。说详郑骞《〈新校梨园按试乐府新声〉补正》。

(20) 同页14行:【后庭花】

按:此误题,实为【古鲍老】之【么篇】。说详上引书郑氏《补正》。

(21) 320页12行:【十二月】

按:曲牌应补足作【十二月带尧民歌】。

(22) 321页3行:【二】

按:此曲为【耍孩儿】之【幺篇】,应改题。以下【三】、【四】、【五】、【六】四曲,应改题【四煞】、【三煞】、【二煞】、【一煞】。

(23) 326页13行:【急曲子】

按:此误题。《广正谱》引此为【墙头花】第三【幺篇】。《北词简谱》谓:"此调实是三叠,各谱皆误,独《广正谱》可据。"应据改题。

(24) 385页7行:【双调】醉春风

按:【双调】应改【中吕】。《阳春白雪》误题于前,《正音谱》误收于后。【中吕】、【双调】遂有两【醉春风】曲。《北词简谱》【双调】内亦收此曲,谓:"此与【中吕】竟是一样,所异者只少一叠字耳。《广正谱》删去良是。"今按:曲文有误字,详拙著《〈全元散曲〉补校》。

(25) 451页2行:【离带歇拍煞】

按:原题盖作【离亭宴带歇拍煞】,而实非是。郑骞《〈新校梨园按试乐府新声〉补正》谓此是【离亭宴煞】,但郑氏另一著作《北曲套式汇录详解》又谓为【歇指煞】(即【歇拍煞】),两说虽异而皆可通。曲中"恨绵绵,情脉脉,人千里",三字三句,实为【歇指煞】句式;若读作七字一句,则为【离亭宴煞】矣。

(26) 460页首行:【离亭宴煞】

按:郑氏《北曲套式汇录详解》引此套式,改题【歇指煞】,应从。

(27) 464页3行:【南吕·梧桐树】

按:此实为南【商调·金梧桐】。【金梧桐】或【梧桐树】皆为南【商调】属曲,其区别在第五、六两句,【金梧桐】五字,【梧桐树】七字,其

他句式均同，以致误题。南【商调】曲何以入南【南吕】，其故未详。北【南吕】有【梧桐树】曲牌，或以此相乱。

(28) 469页9行:【离亭宴煞】

按:应改题【歇指煞】。《北曲套式汇录详解》引此套式未改。元、明曲籍中，此二调常彼此误题。此曲原书断句多误，详拙稿《〈全元散曲〉补校》。

(29) 507页2行:【尾】

按:应题【煞尾】。本曲【煞】首二句，六字折腰句三句，七字句十三句，【尾声】末句。郑氏《北曲新谱》谓:"实为【煞】与【尾声】之结合体，故名【煞尾】。变化异同，全在中间部分。"又谓【煞尾】之外，尚有其他九种名称，"诸名称或与他宫别调混淆，或太笼统;自来题【煞尾】者居多数，从之为是。"

(30) 509页7行:【尾】

按:《北曲套式汇录详解》引此曲套式，【尾】后括弧内注"【黄钟尾】"，应据改题。

(31) 512页2行:【尾】

按:《太和正音谱》引本曲，题【随煞】。《北曲新谱》亦引此曲，作【随煞】之又一体。应据改题。

(32) 523页末行:【尾】

按《北曲套式汇录详解》引此套式，【尾】后括弧内注"【浪来里煞】"，应从。

(33) 527页4-9行:【神曲缠】、【么】

按:此曲分段有误。【神曲缠】一名【金娥神曲】，按谱分为四段。《全元散曲》所收有杜仁杰、曾瑞、周文质三套，套式一律。杜、周二套，此曲均分四段，第二、三段为【幺篇】，第四段为【么篇换头】。曾瑞此曲只分两段，实非所宜。应从第五行"我怎观"起为第二段，原【幺篇】为第三段，第八行"鸾肠断"起为第四段。

(34) 532页3行:【排歌】

按：沈璟《南曲谱》此曲牌名为【三叠排歌】，又名【道和排歌】，较【排歌】多出首五句。应据改题，以示区别。

(35) 535页4－8行：【货郎儿】、【醉太平】、【尾声】

按：此曲实为【转调货郎儿】，为北曲中最具代表性的集曲，其小牌为【货郎儿】首五句，【醉太平】首至七，【货郎儿】末句，末句前增七字一句。《北宫词纪》等书收此套，【货郎儿】、【醉太平】两支曲牌并列，而于【醉太平】末增"但题来暗伤"句，使成为全支。(但【货郎儿】却未增末句)，并删去原题【尾声】二句，则不合于南北合套一南一北相间进行之通例。郑氏《北曲新谱》于【转调货郎儿】共辑录十体，其第五体收无名氏"新绿池边"套中曲，而不及范居中此曲(两套皆南北合套，套式全同)，盖为《北宫词纪》所误。今人《元散曲选注》(北京出版社版)选入范居中此套，颇致赞赏，而只截取前半套，至原题【尾声】二句为止，殊非所宜。

(36) 567页13行：【离亭宴尾】

按：当作【离亭宴带歇指煞】，《北曲套式汇录详解》引此套式，已改题。

(37) 574页11行：【正宫·绿幺遍】

按：此为【仙吕·六幺遍】，与【正宫】不同。

(38) 575页10行：【南吕·玉交枝】

按：此为【南吕】带过曲，牌名不完整，应改题【玉交枝带四块玉】

(39) 593页首行：【越调·酒旗儿】

按：此误题，应改题【仙吕·醉中天】。唐圭璋先生《元人小令格律》谓："案此曲只乔氏一首，无其他小令可资校订。比较其字句格律，与【仙吕·醉中天】相同，而与剧曲中本调不尽合。"今按：剧套曲【越调·酒旗儿】，见白朴《流红叶》第三折残曲(《正音谱》引)、杨梓《豫让吞炭》第三折，与此实异。

(40) 634页10行：【不知宫调】丰年乐

按：本曲实为【南吕·四块玉】。【四块玉】首二句均三字，各叶

韵。此曲“世路艰难鬓毛斑”,疑“艰难”二字中衍一字,或三字二句并为七字一句。第三句原七字,此曲“占奸退闲”只四字似不合。查乔作【玉交枝带四块玉】二首此句已减为五字,此则进而改为短柱体四字(或句中脱一字)。第四句七字,合律。末三句各三字,后二句叶韵。此则“连云栈”、“磻溪岸”、“垂钓竿”是也。原书“磻溪岸”未断句,实非是。全曲句句叶韵,且多用藏韵,声调铿锵有致。又:“丰年乐”三字,疑是曲题,而非曲牌。

(41) 644页11行:【离亭宴煞】

按:应改题【鸳鸯煞】。《北曲套式汇录详解》引此套式,已改定。

(42) 646页9行:【小阳关】

按:此为前曲【锦上花】之【幺篇】。《北曲新谱》谓:“乔梦符‘燕㦎莺孱’套,【锦上花】始调后紧接【小阳关】,无【幺篇】,实则此【小阳关】乃【锦上花幺篇】误题。”应据改定。《北曲套式汇录详解》引此套式尚未改。今按:《太平乐府》误题于前,《正音谱》沿误于后,《九宫大成》已改为【锦上花】之【幺篇】。

(43) 660页6行:【越调·寨儿令】

按:宫调误题,【越调】应改【黄钟】。【黄钟·寨儿令】,或加“古”字,又名【塞雁儿】,共七句;【越调·寨儿令】又名【柳营曲】,共十二句:两者固大不同也。原书断句有误,详拙稿《补校》。

(44) 670页14行:【货郎】

按:应改题【转调货郎儿】。《北词广正谱》引此曲首列此牌名。其小牌为【货郎儿】首三句、【醉太平】全、【货郎儿】末句。参前第35条。

(45) 678页6、9行:【隔尾】、【又】

按:曲牌误题。此为【南吕·煞】,应从《雍熙乐府》作【二煞】、【三煞】。凡【煞】曲连用数支,通例用逆数,亦间有用顺序者。《北曲套式汇录详解》引此套式,未改正。

(46) 678页12行:【尾声】

按:《北曲套式汇录详解》引此套式,【尾声】后括弧内注"【黄钟尾】"。应从。

(47) 681 页首行:【尾】

按:《北曲套式汇录详解》引此套式,【尾】后括弧内注"【鸳鸯煞】"。应从。

(48) 702 页 5 行:【离亭宴煞】

按:曲牌误题,应改题【歇指煞】。《北曲套式汇录详解》引此套式,已改定。

(49) 722 页 9、11 行:【三错煞】、【二错煞】

按:此二曲《词林摘艳》题【错尾】,《雍熙乐府》题【错煞】,《北词广正谱》列为【般涉·三煞】之第三格,均非是。叶庆炳《〈北词广正谱〉【般涉·三煞】纠谬》谓:"观其用在【正宫】,与【正宫·煞】格式略同,又同属散板,自系【正宫·煞】之又一格无疑。"据此应改题【三煞】、【二煞】为是。

(50) 736 页 9、10 行:【庆元贞】、【幺】

按:两曲曲牌误题。《北词广正谱》【越调】套数分题,引吴仁卿此套套式,二曲题为【黄蔷薇】、【庆元贞】。应据改定。

(51) 987 页 11 行:【尾声】

按:应题【煞尾】。【煞】首二句,中间七字三句,【尾声】末句。《北曲新谱》谓:"此式用者甚多。"原书此曲末句断为两句,实非。

(52) 991 页 4 行:【尾】

按:应题【黄钟尾】。

(53) 1021 页 7 行:【尾】

按:应题【黄钟尾】。《北词广正谱》、《北词简谱》、《北曲新谱》【黄钟尾】词式均引此曲。

(54) 1025 页 10 行:【尾声】

按:应题【浪来里煞】。《北曲套式汇录详解》引此套式,已注改。

(55)1028 页 8 行:【醉中天】

按:应改题【醉扶归】。【醉扶归】六句【醉中天】七句,两曲前五句句式全同,元、明曲籍中常互相误题。《全元散曲》全书中亦已改正不少,但此曲牌未改。

(56) 1081 页 8 行:【不知宫调】三棒鼓声频

按:此为带过曲,即【十棒鼓带清江引】,应属【双调】。【十棒鼓】曲中有四个七字句,其第三、四两字可叠用,有四句全叠者,或任意叠三句、二句、一句者,或全不叠。《九宫大成》注:"其七字句,随意叠字,变作长句,不拘次序。"吴氏《北词简谱》则定所叠二字为衬字,实为通论。

(57) 1107 页 2 行:【六煞】

按:此非【煞】曲。前曲【耍孩儿】,此曲为其【幺篇】。《北曲套式汇录详解》引此套式,已改正。

(58) 1115 页 9 行:【尾】

按:《北曲套式汇录详解》引此套式,【尾】后括弧内注"【鸳鸯煞】减句格。"应从。所减为第七句七字句。

(59) 1129 页 11 行:【金盏儿】

按:曲牌误题,应改题【六么遍】。【仙吕·六么遍】与【正宫·六么遍】不同。《北曲套式汇录详解》引此套式,未改。

(60) 1130 页首行:【赚尾】

按:曲牌误题,应改题【后庭花煞】。《北曲套式汇录详解》引此套式未改,并从而为之说:"此【赚尾】与常用之【赚煞】不同,乃散套专用者。"其实非是。关汉卿【仙吕·翠裙腰】《闺怨》套,尾声用【后庭花煞】,与此套正同。

(61) 1131 页末行:【尾声】

按:《北曲套式汇录详解》引此套式,【尾声】后括弧内注"【浪来里煞】"。应从。

(62) 1133 页 7 行:【离亭宴煞】

按:曲牌误题。《北曲套式汇录详解》引此套式,改题【鸳鸯煞】,

应从。

(63) 1134页9行:【离亭宴歇指煞】

按:此实为【离亭宴煞】,“歇指”二字衍。《北曲套式汇录详解》引此套式,已改正。《北词广正谱》引此曲为【离亭宴煞】第二格,并谓:“此可名【鸳鸯带离亭宴煞】。”所注小牌,前四句为【鸳鸯煞】,后五句为【离亭宴煞】。《北曲新谱》定为【离亭宴煞】又一格。

(64) 1137页11行:【煞尾】

按:此用【隔尾】作尾声。须直题【尾声】或【尾】。明抄残存六卷本《阳春白雪》套数卷二题作【尾】,应据改。本曲第三、四两句为两个二字句,句各叶韵。原书于此二句中未断句,实非是。

(65) 1152页6行:【尾声】

按:《北曲新谱》引此曲定为【随煞】增句格,所增为第二句下两个四字句。《北曲套式汇录详解》引此套式,括弧内注【鸳鸯煞】减句格,所减为第五、六、七句。

(66) 1188页13行:【尾声】

按:《北曲套式汇录详解》引此套式括弧内注“【浪来里煞】”,应从。

(67) 1202页8行:【六么遍】

按:【仙吕·六么遍】有【幺篇】,同始调,可用可不用。此曲连用【幺篇】,9行“最宜观赏”句起,宜补题【幺篇】。《全元散曲》中所收【仙吕】各套【六么遍】,唯此曲连用【幺篇】。

(68) 1202页13行:【随煞】

按:此曲应题【后庭花煞】。因前有【后庭花】,因此曲题【随煞】,非【仙吕】另有【随煞】曲牌也。

(69) 1210页5行:【尾】

按:应题【催拍子带赚煞】,其小牌为【煞】首二句,【催拍子】十六至十八,【赚煞】后四句。详见《北曲新谱》。

(70) 1216页11行:【离亭煞】

按:应改题【歇指煞】。原题【离亭煞】,盖指【离亭宴煞】,而实非是。《北曲新谱》【歇指煞】注:此章元、明曲籍每题为【离亭宴煞】或【离亭宴带歇指煞】。《北曲套式汇录详解》引此套式,此曲未改。《全元散曲》断句有误,详拙稿《补校》。

(71) 1217 页 7 行:【离亭煞】

按:应改题【歇指煞】。《北曲套式汇录详解》引此套式,未改。

(72) 1618 页 6 行:【离亭带歇指煞】

按:应改题【离亭宴煞】。《北曲套式汇录详解》引此套式,已改定。

(73) 1219 页 4 行:【离亭带歇指煞】

按:应改题【离亭宴煞】。《北曲套式汇录详解》引此套式,已改定。《全元散曲》此曲断句有误,详《补校》。

(74) 1220 页首行:【离亭宴带歇指煞】

按:应改题【离亭宴煞】。《北曲套式汇录详解》引此套式,已改定。《全元散曲》断句有误,详《补校》。

(75) 1227 页 6 行:【离亭指煞】

按:应改题【离亭宴带歇指煞】。《北曲套式汇录详解》引此套式,已改定。曲籍中两曲多有互误者,宜分别观之。

(76) 1247 页 4 行:【鸳鸯歇指煞】

按:应改题【离亭宴带歇指煞】。《北曲套式汇录详解》引此套式,谓【鸳鸯歇指煞】即【离亭宴带歇指煞】。实则与【鸳鸯煞】无关。

(77) 1260 页 7 行:【尾】

按:应题【鸳鸯煞】。《北曲套式汇录详解》引此套式,括弧内已注改。

(78) 1263 页 13 行:【锦上花】

按:【锦上花】有【幺篇】换头,须连用。本曲 14 行“米弦续有时”内起为【幺篇】,应补题。他处不再重出。

(79) 1266 页 4 行:【尾】

按:应题【黄钟尾】。《北词广正谱》、《北曲新谱》均引此曲为【黄钟尾】增句格。

(80) 1283页12行:失宫调牌名

按:此曲实为【双调·落梅风】。《尧山堂外纪》引此曲时失载牌名。万云骏先生《什么是元曲的本色》一文(收《诗词曲欣赏论稿》中)引此曲作【寿阳曲】,即【落梅风】之异名。但新出《元曲鉴赏辞典》(中国妇女出版社),万先生撰此条目,仍作"失宫调牌名",未悉其故。

(81) 1325页9行:【菩萨梁州】

按:此处曲文实为【红芍药】、【菩萨梁州】二曲,【菩萨梁州】前缺题【红芍药】。曲文前八句为【红芍药】,后十句方为【菩萨梁州】,应补题【红芍药】于前,并将【菩萨梁州】移置于后。《北曲套式汇录详解》【南吕宫】联套法则谓:"【红芍药】后必连用【菩萨梁州】。破例者仅见张彦文'春风醉碧桃'套独用【菩萨梁州】。"盖因只观曲牌,偶未细检曲文,致有此失。今补题【红芍药】,使分为二曲,则无此"破例"矣。

(82) 1325页末行:【随煞】

按:《北曲套式汇录详解》引此套式,【随煞】后括弧内注"【隔尾】"。今按:此以【隔尾】作尾声,须直题【尾声】或【尾】。原书断句有误,详《补校》。

(83) 1344页9行:【小拜门】

按:此为【秃厮儿】之误题。《北曲套式汇录详解》引此套式,已改定;并谓:"【秃厮儿】原误题【小拜门】,据谱改定。【秃厮儿】又名【小沙门】,'拜'字草书似'沙'字,因此致误。"

(84) 1372页10行:【收尾】

按:《北曲套式汇录详解》引此套式,【收尾】后括弧内注"【黄钟尾】。"应从。原书于曲末二句断作三句,实非所宜,说详《补校》。

(85) 1405页9行:【农乐歌摊破雁儿落】

按:细检曲文,实为两阙【雁儿落带得胜令】,其间有增句、重句,【农乐歌】盖其新创之异名。原书断句亦有错误,详《补校》。

(86) 1406页末行:【余音】

按:应题【鸳鸯煞】。此为【鸳鸯煞】之减句格,所减为第六句,即"唱道"下第二个四字句。

(87) 1436页8行至1437页2行:【货郎儿】、【脱布衫】、【小梁州】、【幺篇】、【醉太平】、【煞尾】

按:本曲为集曲,应题【转调货郎儿】,其小牌为【货郎儿】首五句、【脱布衫】全、【小梁州】全、【幺篇】全、【醉太平】全、【货郎儿】末句及末句前所增四字二句(原题【煞尾】)。《北曲新谱》收此曲为【转调货郎儿】第九体。

(88) 1438页12行:【尾声】

按:应题【黄钟尾】。《北曲套式汇录详解》引此套式,括弧内已注"【黄钟尾】"。

(89) 1441页3行:【尾声】

按:应题【黄钟尾】。《北曲套式汇录详解》引此套式,括弧内已注"【黄钟尾】"《全元散曲》断句有误,详《补校》。

(90) 1448页2行:【离亭宴尾】

按:应改题【离亭宴带歇指煞】。《北曲套式汇录详解》引此套式,已改定。

(91) 1476页14行:【离亭宴煞】

按:应改题【歇指煞】。

(92) 1483页9行:【离亭宴煞尾】

按:应改题【离亭宴带歇指煞】。

(93) 1492页2行:【随煞】

按:应改题【浪来里煞】。【随煞】之名太泛,【南吕】、【中吕】、【大石】、【双调】均有之,而皆与此曲大异。

(94) 1493页11行:【尾声】

按:应题【浪来里煞】。原书断句有误详《补校》。

(95) 1548 页 3、7 行:【货郎儿】、【幺篇】

按:应改题集曲【转调货郎儿】。所集曲小牌为【货郎儿】首三句、【中吕·迎仙客】、【中吕·红绣鞋】首至五、【货郎儿】末句。《北曲新谱》定为【转调货郎儿】第十体。

(96) 1631 页 8、12 行、1632 页 4、9 行:【汲沙尾】、【渔家傲】、【普天乐】、【剔银灯】

按:此四支南曲均为集曲,应改题【刷子带芙蓉】、【渔灯映芙蓉】、【普天赏芙蓉】、【朱奴插芙蓉】说详《补校》。

(97) 1647 页首行:【尾声】

按:《北曲套式汇录详解》引此套式,括弧内注"【鸳鸯煞】"。应从。此为【鸳鸯煞】之减句格,所减为"唱道"下第二个四字句。

(98) 1706 页 10 行:【中吕·四换头】

按:应改题【四边静】。唐圭璋先生《元人小令格律》【中吕·四换头】注:"文字与【四边静】略同,惟末句上较多一句耳。"是知【四边静】六句,而【四换头】七句也。

(99) 1715 页末行:《道情》

按:《道情》题前一行,须补宫调曲牌【中吕·快活三过朝天子、四边静】,以与上【中吕·过朝天子、四换头】有别。原《乐府群珠》误题,应改定。

(100) 1791 页 14 行:【六么序】

按:应改题【六么遍】。《北曲套式汇录详解》引此套式,未改定。今按:【正宫·六么遍】与【仙吕·六么遍】不同;【仙吕】别有【六么序】,与此全异。因曲牌名同实异以,此误题。

(101) 1792 页 9 行:【正宫·货郎儿】

按:应改题【转调货郎儿】。其小牌为【货郎儿】首五句、【脱布衫】全、【醉太平】全、【货郎儿】末句。【转调货郎儿】之作小令用者,唯此曲一首。原书校勘记谓:"实为套数。"实非是。

(102) 1793页4、12行、1794页3行:【汲沙尾】、【渔家傲】、【普天乐】

按:应改题【刷子带芙蓉】、【渔灯映芙蓉】、【普天赏芙蓉】。参1631页南集曲。

(103) 1851页11行:【离亭宴煞】

按:《〈新校梨园按试乐府新声〉补正》:"此曲是【收尾】,应改题。"应从。《北曲套式汇录详解》引此套式,却谓:"【离亭宴煞】与本格不类,未详是何调,存疑俟考。"此曲确是【收尾】,无须置疑。

(104) 1874页6行:几回按下身心

按:此曲漏题曲牌。《群音类选·清腔》卷一收此套,此曲题【前腔】,应据补。

(105) 1875页7行:【太平令】

按:《群音类选·清腔》卷一收此套此曲题【醉太平】。此用【醉太平】换头格。《南词简谱》南【正宫·醉太平】注谓:"此接【白练序】后,止用换头。"应据改题,下同。此曲原书断句有误,详《补校》。

(106) 1875页9行:【捣白练】

按:《群音类选·清腔》卷一,此曲题【白练序】。此为【白练序】换头。【捣白练】为【南吕调】近词,只五句,与此曲大不同。此曲断句有误,详《补校》。

(原载《河北师院学报》1989年第1期)



试论元人山水散曲之意境与元代文人之审美趣尚

赵义山

作为元人抒情写意的“当令”形式的散曲,描写山水林泉是其主要题材内容之一。如果说那些题为“叹世”、“归隐”的作品发泄了他们对社会政治的满腹牢骚不平之气,表现了他们强烈的愤懑和无可奈何的自我安慰,那么,那些描写山水林泉的作品则表现了他们弃世以后神与物游的和平宁静的心态。大自然中那阵阵晚风、缕缕残阳、株株衰柳、片片红叶、点点归帆、星星渔火,无一不成为他们亲密的伙伴,无一不被摄入笔底、写入曲中。“西山晴雪”、“南屏晚钟”、“潇湘夜雨”、“洞庭秋月”、“渔村落照”、“山市晴岚”等则无一不成为他们神游的天地,无一不被熔炼成美妙的意境,展示出他们心灵画卷的一个侧面,折射着时代的精神,积淀着一代文人的审美情趣。

元人山水散曲作品的意境虽然多种多样,但归纳起来主要有四种:简淡闲放、清新明丽、雄浑瑰丽、萧瑟凄凉。

一

在元山水散曲作品四种主要的意境形态中,又以简淡闲放之境更为突出。用我们现在的审美眼光来看,这些作品的意境美也许算

不得上乘,但是,它们却又最能表现元代文人的艺术趣尚与审美情趣,对其美学价值,似乎难以用我们今天的审美标准去给予评判。如以下一些作品:

蔬圃莲池药阑,石田茅屋柴关。俺这里花发的疾,溪流的慢,绰然亭别是人间。

对着这万顷风烟四面山,因此上功名意懒。(张养浩《双调·沉醉东风》)

鸣榔罢,闪暮光,绿杨堤数声渔唱,挂柴门几家闲晒网,都撮在捕鱼图上。(马致远《双调·寿阳曲·渔村夕照》)

冷云间,夕阳楼外数峰闲,等闲不许俗人看。雨髻烟鬟,倚西风十二阑。休长叹,不多时暮霭风吹散,西山看我,我看西山。(唐毅夫《双调·殿前欢·大都西山》)

首先,从取景上看,这些作品就普遍得不能再普遍,平凡得不能再平凡,无非寻常之山峦、溪流、田野、茅屋、渔村、烟云、夕阳,无奇巧之形,无艳丽之色,无娇媚之姿,仿佛谈不上任何诗情画意。其次,再就作意看,作者亦似乎不求奇,不求趣,仅凭目之所及,兴之所至,即信手拈来而摄入笔底,无修饰、无描绘、无渲染,也似乎不作选择、不经熔炼、不加布置,一切语言的修饰技巧,一切写作的章法技巧,也都不曾讲究。再次,又从抒情的角度看,流露在作者笔下的是悲是喜?是忧是愁?是狂放不羁还是烦闷无聊?是激昂慷慨还是忧切低徊?不但都说不上,甚而可以说连任何情思与欲念都没有。这里由景到情、由客观到主题,都是那么的简简单单,也都是那么的平平淡淡,比起陶渊明的“悠然见南山”来,仿佛连这种“悠然”的心态也都无须加以表露。从作品中可以看出,作者并非以万物主宰的身份高踞在上而驱遣“万象为宾客”,而是彼此和谐相通、亲密无间,自我与外物一无阻碍,诗人也就在对外物的静观默察中将现实彻底

遗忘,只剩下一个完全无动于衷的、静穆的"我"来。起初,作者仿佛丝毫无意于表现自我,但结果却又更完全、更彻底、更真切地表现了自我,一个无欲念、无功利的自我,一个物我同一、神与物游的自我,一个在审美客体中完全自失的自我。

除简淡闲放之境而外,清新明丽之境在山水散曲中也有较多的表现,这些作品大都能展现出鲜明的画境,散发出一股清新的气息,明显地流露出作者对自然风光的喜悦之情。如:

> 梅花已有飘零意,杨柳将垂袅娜枝,杏桃仿佛露胭脂。残照底,青出的草芽齐。(张养浩《中吕·喜春来·探春》)
>
> 金华洞冷,铁笛风生,寻真何处寄闲情,小桃源暮景。数枝黄菊勾诗兴,一川红叶迷仙径,四山白月共秋声,诗翁醉醒。(张可久《正宫·醉太平·金华山中》)
>
> 秋深最好是枫树叶,染透猩猩血。风酿楚天秋,霜浸吴江月,明日落红多去也。(杨朝英《双调·清江引》)

很明显,这类作品在取景上再不是凭目之所及和兴之所至而信手拈来,而是经过精心选择和熔炼过的、具有一定诗情画意的景物形象,如梅花、杨柳、桃杏、红叶、黄菊、江月、秋声等等。作者在描写这些景物形象时,比较注意色彩的映照,却又不过分强烈;比较注意字句的修炼,却又不过分雕琢;比较注意使形象鲜明、意态生动、情韵盎然,却又并不堆砌那些特别惹人注目的艳词丽藻。就艺术境界说,其清新明丽的特点是很突出的。

作者对大自然的无限喜悦之情完全交融在景物形象的描写之中,而不是浮泛和硬加于其外,真正做到了水乳交融、自然而然。而且,他们所表现出来的那种欣喜之情完全是真诚的,是发自内心的,无半点牵强附会之痕,无一丝一毫的矫揉造作之态,比起那些高官显宦者无聊的吟风弄月之作来,其高低贵贱何止天壤之间!读着这

些作品,我们仿佛和作者一起沉浸于美丽的大自然中,得到了美的陶冶,也深切地感受到了作者探寻自然美奥秘的澹泊心胸和高雅的审美情趣与精深的审美眼光。

至于那种具有雄浑瑰丽之境的作品,不但表现了作者对自然山水的热爱,而且更强烈地表露出他们对自然美的激赏和惊叹,其境界往往是雄奇阔大的,色彩是瑰丽鲜明的,情调是热烈奔放的。如:

> 出都门鞭影摇红,山色空濛,林景玲珑,桥俯危波,车通远塞,栏倚长空。起宿霭千寻卧龙,掣流云万丈垂虹。路杳疏钟,似蚁行人,如步蟾宫。(鲜于必仁《双调·折桂令·芦沟晓月》)
>
> 天机织罢月梭闲,石壁高垂雪练寒,冰丝带雨悬霄汉,几千年晒未干。露华凉人怯衣单。似白虹饮涧,玉龙下山,晴雪飞滩。(乔吉《双调·水仙子·重观瀑布》)
>
> 蕊珠宫,蓬莱洞,青松影里,红藕香中。千机云锦重,一片银河冻。缥缈佳人双飞凤,紫箫寒月满长空。阑干晚风,菱歌上下,渔火西东。(张可久《中吕·普天乐·西湖即事》)

这类作品常常选取那种雄奇、壮丽、阔大的景象,经过种种夸饰构成雄浑瑰丽的艺术境界。它们同以李白为代表的盛唐诗人的某些作品(如《望庐山瀑布》、《庐山谣》、《走马川行》等)具有某些相同的审美效应。它们展现给读者的是形象的雄奇美、空间的壮阔美、时间的永恒美、色调的瑰丽美和情感的奔放美,这一切都在读者的审美潜意识中形成一种巨大的张力,使人神情为之震动,心胸为之开阔,从而获得审美愉悦并产生巨大的审美快感。

本来,元代知识分子的社会地位普遍是低下的,他们的才智遭到扼杀,抱负无处施展,大多对现实是绝望的,按理,他们是不容易产生激情的。然而,在这些雄奇瑰丽的作品中,我们又确实可以感悟到作者宏大的气魄、辽阔的胸襟和昂扬奋发的激情。其原因,后

面将细谈。

和唐宋人相比,元人有发不完的牢骚,但似乎不大喜欢凄凄苦苦地言愁说恨,因而意境萧瑟凄凉的作品在山水曲作中不是太多,但也倒还有它自己的特色。例如:

> 枯藤老树昏鸦,小桥流水人家,古道西风瘦马。夕阳西下,断肠人在天涯。(马致远《越调·天净沙·秋思》)
>
> 惜花人何处?落红春又残,倚危楼十二阑。弹,泪痕罗袖斑。江南岸,夕阳山外山。(张可久《南吕·金字经·春晚》)
>
> 楚云飞满长空,湘江不断流东,何事离多恨冗,夕阳低送,小楼数点残鸿。(吴西逸《越调·天净沙》)

这类作品大都与抒写离愁别恨有关,出现在作品中的景物往往是夕阳、远山、流水、飞云、落花、残鸿、枯藤、老树,大多为晚春衰残之景,深秋萧条之物,景物本身不仅萧瑟,而且还带着几分悲凉。这些景物在古典诗词中大量出现,往往是用以寄寓悲情的,经过一代代文人的反复使用,于是形成了具有某种定势的审美意象,积淀着一代代文人大致相同的审美情感,当作者按一定的艺术构思把这些意象有机地组合起来,以自己特殊时间、地点之下的离情别意贯穿之,这就不仅使那些意象中本来积淀着的情感因素得到了重新释放,而且还得到了新的充实,成为情韵丰厚的新的审美意象了。由这些新的审美意象所构成的萧瑟凄凉的艺术境界,自有其独特的审美价值。

与前几种类型的作品相比,作者似乎重在抒情,而不是为着赏景,读者从萧条衰煞的凄景中感悟着悲情,审美意识总是注意着一个"情"字。它不像前几种类型的作品,读者在审美过程中始终注意着景物形象本身的美,读者可以完全不顾及作者,由自然物象再到自然物象,陶醉在美的自然中欣赏着自然的美。

总的来看，这些作品的语言格调、借景抒情的手法、景中融情的意象组合方式以及暗示给读者的由景及情的审美导向等，都与宋人词大致相同，而且显然受到宋婉约派词的巨大影响。然而，它也自有一定的审美特质所在，这也留待后文再谈。

除了上述几种类型而外，山水曲作中也有意境或旷远，或苍茫，或绮丽，或热烈，或喧闹的作品，不过都不太突出，尤其不能表现出元代文人特殊的审美情趣，因此就略而不谈了。

二

就前述四种类型的山水散曲来看，既表现出了对前人传统审美情趣的继承，又表现出了元人独特的审美风尚。

那些意境雄浑瑰丽的作品，写天外飞来的瀑布、雄跨江河的长桥、汪洋浩瀚的湖水，从取景之阔大、气势之雄浑、情调之奔放来看，正与盛唐诗歌之恢宏气象接近。从这些作品中，我们仿佛能感受到盛唐诗人的气魄和心胸、才气和激情。如果用传统的社会学方法来解释文学现象，对于盛唐诗歌，我们可以说是由于大唐帝国的声威和鼎盛光明的气象培养了一代文人强烈的建功立业意识，激发了他们奋发向上的才情，因而，盛唐诗人那些风格豪放、意境阔大的作品，是时代精神在文学创作上的反映。这样来解释盛唐诗歌的恢宏气象的产生，当然是无可非议的。然而，我们却不能用同样的方法来解释元人山水散曲中这种雄浑瑰丽之作产生的原因。对此，我们只有从别的角度、用别的方法来加以解释。

首先，从艺术创作的审美主、客体来看，作为艺术创作之审美客体的自然山水，如浩瀚的江河湖海，雄奇的名山大川，刚直的长松古木等等，这些物象的阳刚壮丽之美本身就是一种客观存在，如果作者不是带着一种特殊的审美感情去"以我观物"，而是平心静气地来欣赏自然的美而"以物观物"，那么，引起作者激赏的必然是这些审

美客体、即自然物象本身所呈现出来的阳刚壮丽之美。一旦作者将其摄入笔底，被表现的当然是其形象的壮丽美、气势的雄浑美，如果再加上一定的夸饰和着色，传达出物象的神韵，便能构成雄浑瑰丽的艺术境界。

作为艺术创作审美主体的作者来说，如果是积极入世者，又时逢盛世，如盛唐诗人，他们那种开阔的心胸、昂扬的激情需要得到积极的表现，或遭受暂时的压抑更需要强烈的展露，他们自然会选择那些壮景构成阔大雄奇的境界来抒发和寄寓自己的豪情。至于元代如关汉卿、白朴、马致远、乔吉、张可久诸人，遭受着时代环境的高压，早已对现实深深绝望，他们厌弃于人世的交往，自会以双倍的激情去热爱自然，在青山绿水中寻求生活情趣，努力地发现和感受着自然的美。当那些吞吐星河的湖海、垂空飞悬的瀑布、横跨江河的长桥等一进入他们的审美思维空间，他们自然会感悟到这些壮景的雄浑壮阔之美。再则，这些人的豪情壮志仅仅是遭受压抑和埋没，在现实生活中无由实现而已，并没有全然消失，一旦受到外界之壮景的激发，便会被唤醒起来，并得以暂时的释放。这样，在现实生活中无法实现的东西转而在自然美的欣赏中得到了表现。无疑，这种释放和表现是十分快意的，但却又是不期然而然的，是作者在对自然景观的雄浑壮丽之美的欣赏中被激发和唤醒起来的内在之情与外在之境的猝然邂逅，是心境与物境的自然冥合。

如果与盛唐诗人之作相比，一为借景抒情、因情构境，是内在的情召唤着外在的景；一为由景及情、因景构境，是外在的景唤醒了内在的情。一个是由情及景的审美观照过程，一个是由景及情的审美观照过程。因情构境，故情意更充沛；因景构境，故境界更瑰丽。如果要以王国维“写境”与“造境”说而论，前者即属于“造境”，而后者则属于“写境”。

其次，再从人们对自然山水审美的演进历史来说，自《诗经》以来，人们赞赏“杨柳依依”、“桃之夭夭”的明艳秀丽之美，也同样欣赏

“河水洋洋”、“崧高维岳”的雄浑壮丽之美，中经曹操、谢灵运、谢朓、鲍照等人的发扬光大，遂成为一种传统的审美情趣。迨至盛唐，因为时代风气的影响，自然山水的雄浑壮丽之美得到了更深入的认识和普遍的欣赏，作为一种传统的审美情趣，由此被肯定和巩固下来，并形成一种审美定势，影响着后来的文人。苏东坡、辛弃疾豪放雄阔之词境和元人雄浑瑰丽之曲境，便可看作是这种审美情趣影响之下的产物。

如果说那种雄浑瑰丽的山水曲作主要受盛唐诗人审美情趣的影响，那么，那种萧瑟凄凉的曲作便主要是受宋代婉约词人之审美情趣的熏染。

宋代以欧阳修、柳永、周邦彦、秦观等为代表的婉约派词人，常以男女离别相思作为主要的题材内容，含蓄婉转地抒发其缠绵悱恻的离情别绪竟成了一时的风尚。写离别之愁、相思之苦，自然需要那种“狼藉残红，飞絮濛濛”、“关河冷落，残照当楼”、“斜阳外，寒鸦数点，流水绕孤村”、“古屋寒窗底，听几片井桐飞坠”之类萧条凄凉之景作为情感载体，萧条衰煞之凄景与相思离别之悲情交相融会，于是构成了萧瑟凄凉的意境。婉约派词人普遍地追求这种意境美，同盛唐诗人普遍地追求雄浑瑰丽之美一样，自然而然地成为风行一时的审美趣尚。元去宋未远，这种审美趣尚无疑影响着元人的创作，更何况元曲之于宋词又本为姻亲，在嬗变中保留其某些审美特质，也是情理中事。

不过，二者虽同属借景抒情之作，读者欣赏的最终都是要把握住那一个“情”字，然而，两者之间仍有较大区别，具有不同的审美特征。

略而言之，宋人之词，尤重在抒情，其景断断续续，往往仅被作为情感的引发和依托，只要借助景物，把情感抒发得淋漓尽致就行了，很少将众多的景物本身构置成和谐统一的、鲜明生动的整体画面。元人之曲，却不但注重抒情，尤其特别注重构境，作者善于将各个分散的景物形象组合成一个和谐统一的整体画面，除了融注其中

的情感因素而外，画面本身也具有一定的、独立的审美价值，可供读者赏玩再三。如马致远之《秋思》，那淡烟暮霭之中的枯藤、老树、昏鸦、小桥、流水、人家，以及夕阳映照之下的古道行人、西风瘦马，本身就很协调地构成了一幅淡远凄清的水墨山水画。从某种意义上说，也许人们对这画面的欣赏比对那融注在画面之中的旅愁会更感兴趣。拿词曲相比，虽然两者都属于"造境"，但我们可以说宋人词为诗人所造之境，而元人曲则为画家所造之境。诗人之境，特重情深意挚；而画家之境，除重诗情，尤重画意。赏诗人之境，得情而可忘景；赏画家之景，得情而更可转而赏景。作为同是借景抒情的作品，其不同的审美特质，或许正表现在这里。

真正最能表现出元人之审美趣尚的，还是简淡闲放与清新明丽两类作品。从这些作品中，我们不但可以清楚地看到作者忘情人世的淡泊心胸，还可以看到他们以淡泊心胸去欣赏自然之美的闲情逸趣。虽然这当中也有前人"悠然见南山"之恬淡与"相看两不厌"之亲切的影响，但卓然而成为一时代之风尚（并非一家一时之风格）却只有元代，尤其对简淡闲放之意境美的追求更是元人最普遍的审美趣尚，这不仅从山水曲作中明显地表现出来，而且在元人的山水画中也得到了突出的表现。在元代文人中，普遍崇尚的是那种取景简单平凡、用干墨枯笔而信手挥洒出来的简淡闲远、枯瘦寂寥的画面。他们似乎并不太注意选景、构思、调色、用笔。元四大家中的王蒙就曾说："画家以冲淡胜者为至，若瘦硬严谨，则又涉作者气，知音士人所不贵也。"[①]倪瓒更说："仆之所谓画者，不过逸笔草草，不求形似，聊以自娱耳。"[②]又说："余之竹，聊以写胸中逸气耳，岂复较其似与非、叶之繁与疏、枝之斜与直哉。"[③]自来诗画相通，所以，这些"以冲淡胜者为至"、"不求形似，聊以自娱"、"聊以写胸中逸气"的画论，实际上反映了元人普遍的艺术情趣和审美理想，这与曲作家们在山水散曲作品中大量地写出"简淡闲放"之境的艺术趣尚正是息息相通的。

这种简淡闲放的意境美最早大量地出现于陶诗,但成为一代文人的审美风尚,却只有到元代。处于“九儒”地位的文人绝望于现实,先是大发感慨和牢骚,后来在全真教除情去欲、息心养性的教义安抚下,就逐渐连牢骚也没有了,只留下那无是无非、无可无不可的淡泊而慵懒的心态。这种简淡闲放的意境,实际上正是他们这种心态的形象表现。

如果说元人用这种简淡闲放的山水散曲抒写了他们“胸中之逸气”,表现了他们忘情现实的淡泊心态;那么,那种清新明丽的作品,便是他们以这种心态投身自然,在自然美的欣赏中去求得人性的复归。他们努力地在大自然中寻求他们在现实中失去的那些生活情趣,在对自然美的欣赏中去实现那在现实生活中永远也无法实现的人格自由,去复活那被现实抑灭的个性。因此,他们对大自然中的一草一木、一花一叶、一阵轻风或一朵白云、一溪流水或一片月光,总是比常人倍感亲切,他们是全身心地去热爱和理解、去怜悯和同情,而不是去利用和驱使、去轻慢和亵渎。正是在这种特别亲切的细致观赏中,他们不知不觉地将物人化,发现了物的人性。如前引张养浩之《探春》,作者仿佛亲自感受到了梅花飘零的悲情凉意(梅花已有飘零意),也仿佛亲眼看到了杨柳细扭腰肢的婀娜妩媚和杏桃涂脂抹粉的妖艳风流(杨柳将垂袅娜枝,杏桃仿佛露胭脂),尤其感悟到了绿草丛生的蓬勃生机与活力(残照底,青出的草芽齐)。在这平等、自由、温馨的大自然中,该衰落的衰落,该荣茂的荣茂,万物盛衰有时,荣枯有序,各顺其性之自然,免受摧残之苦,绝无异化之悲。当诗人沉浸在这深层的观赏和感悟中,观赏主体不知不觉地自失于客体对象之中,成了客体对象中的一员,从而实现了物我同一。这样一来,原先在现实生活中遭受压抑的才情得以释放,在现实中不能实现的理想的人格、自由的个性都得以实现,在现实中失去的生活情趣被重新找回。自然与人世、万物与自我就这样和谐相通了。

几乎是一代文人都对自然美作这样忘情的贪恋，由此形成普遍的时代风尚，这是元以前和元以后都不曾有过的现象。如果要考究其原因，恐怕主要有两方面。

首先，从艺术创作之审美的角度说，人们对自然奥秘的探索，对自然美的认识，有一个循序渐进、由浅入深的过程，有继承前人又超越前人的必然趋势，陶渊明、谢灵运和谢朓对自然山水的审美经验，经唐宋人的继承发展，到元代则必然达到一新的高度。元人对自然山水的审美体验，无疑会大大地胜过前人，比前人更深刻、更执著。

其次，从社会环境方面说，社会现实政治对文人的排挤和全真教的重大影响也是其重要的原因。如果说黑暗的社会政治只是将他们抛弃，迫使他们远离现实而娱心林泉，逼他们走开；而全真教义的影响就是在他们走开后平息掉他们胸中的块垒，让他们安静下来。前者使其"来之"，后者使其"安之"，最初是被迫，后来也就心安理得地在"竹篱茅舍"中"带霜烹紫蟹，煮酒烧红叶"，悠悠然寄情于青山绿水了。这时，他们对于自然山水，当然也就不是一般意义的欣赏，而是很自然地将他们当成了知心朋友，他们对于自然山水的热爱，当然也就比那些庙堂文人和身在江湖而心存魏阙的假隐士们更为自然、更为亲切、更为真挚、更为深沉了。

总之，元代之山水散曲比较充分地表现了元代文人的审美趣尚，而这些审美趣尚的形成，又同传统的审美情趣和时代环境的影响有着密切的关系。

三

仔细地、大量地阅读元山水散曲作品，我们会有这样的感受：它作为一代文学的代表体式，与唐诗、宋词相比，其总的特点是很鲜明的，但就其中具体的各个作家来说，其个性特征却又是不那么突出的。如前期作家中之盍西村、马致远、鲜于必仁、张养浩等人的山水

曲作，即大致如出一人之手；后期之乔吉、张可久、徐再思等人的作品亦复如是。绝不像唐、宋时期之诗词作品，如孟浩然、王维、李白、杜甫等人之诗，柳永、秦观、周邦彦、李清照等人之词，都各有自己突出的特征，人们一般不会将此一人的作品混同为彼一人的作品。

为什么元人之曲会是这样呢？文学创作的基本原理告诉我们，作品的不同风格特征，实际上是作家不同的人格修养和创作个性在作品中的反映，也就是说，要想一个时代的某个作家的作品有鲜明的个性，必须首先要求这个时代的作家本身要有鲜明的个性。不幸的是，历史事实又告诉我们，只有政治开明，在相应宽松的社会政治环境中，作家的个性才能得到尊重和发展，才能得到自由的表现；反之，像元代那样的政治环境，只能是窒息人格自由、泯灭个性的时代，作家的个性既被消灭，何以谈得上作品的个性呢？

正因为如此，元山水散曲作品也留给了我们一些不好的印象，首先是题材的大量因袭，其次是许多作品意境的大致雷同。如“八景”之咏，盍西村有《临川八景》，马致远有《潇湘八景》，鲜于必仁亦有《潇湘八景》、《燕山八景》，张可久有《新安八景》，徐再思有《吴江八景》等等。尤其是歌咏西湖的晴、雨、雪、夜、春、夏、秋、冬，更是连篇累牍，好像只要去过杭州的作家，几乎没有不写到它的，光张可久一人写西湖的作品，便有七八十首。这些作品前后因袭，意境重复雷同的不少。尤其写西湖的作品，往往变着法子化用东坡“欲把西湖比西子，淡妆浓抹总相宜”的诗意，偶读几首，似觉新鲜，读多了，不免给人厌倦之感。

又如元人写离情别绪的几首《天净沙》小令：

红蕉隐隐窗纱，朱帘小小人家，绿柳匆匆去马。断桥西下，满湖烟雨愁花。（张可久《越调·天净沙·湖上送别》）

江亭远树残霞，淡烟芳草平沙，绿柳阴中系马，夕阳西下，水村山郭人家。（吴西逸《越调·天净沙》）

长途野草寒沙，夕阳远水残霞，衰柳黄花瘦马。休题别话，今宵宿在谁家。（无名氏《越调·天净沙》）

这些作品，如果单就某一首看，其衰煞凄凉的意境美还是可以供人品玩的 但把它们放到一起，就不免让人感到重复因袭的痕迹太重，从而大大失去欣赏兴趣。尤其有马致远的一首《天净沙·秋思》居高辉映，相形之下，就更使这些作品显得暗淡无光了。

虽然元人之山水散曲有这些缺陷，但是，它作为一代文学的代表样式，作为一代文人审美趣尚的结晶，其整体的审美特征确实是非常集中和突出的，因而，当这中间的某些作家和某些作品作为一代文学的代表出现于中国山水文学发展的艺术长廊之中的时候，它的特色又是极鲜明的，其独特的审美价值也是其他时代的文学样式所无法取代的。

元代是一个不幸的时代，元代文人也是一代不幸的文人，他们被扭曲了的人性在自然山水的审美体验中得到了某种程度的复归，作为他们对自然山水之审美体验记录的散曲作品，也就很自然地积淀着他们的审美趣尚，具有较高的认识价值；这些作品，由于重在构境，特别讲究色彩的映照与整体画面的和谐统一，所以它们本身又是一幅幅精美的山水画，因而又具有较高的审美价值。因其具有较高的认识价值，通过认真探索，我们将发现许多新的奥秘；因其具有较高的审美价值，通过细心把玩，我们将获得许多新的感受。总之，它还是一座有待进一步开发的宝藏。

（原载《吉安师专学报》1991 年第 1 期）

注释：

① 厉鹗《南宋院画录补遗》。

②③ 分别见倪瓒《清閟阁全集》之《答张藻仲书》与《跋画竹》。

清代散曲研究中的若干问题

谢伯阳

在我们这个素有“诗的国度”之称的多民族国家中，诗歌品种繁多，杰作如林。清人焦循将元代的“曲”、宋朝的“词”和唐人的“诗”并称为“一代之胜”（见《易余籥录》）。但散曲到了清代，已相对地比较岑寂了。因而当代论元明清三代曲者，总是以一种“低基调”来评价清人散曲。不妨回顾一下前辈学者对清曲的看法：“散曲作家们的气魄也不复像元明二代之豪迈。他们不是过于趋向尖新、鲜丽之途，在一字一句之间争奇斗胜，便是拘守格律，不敢一步出曲谱外，变成了死气沉沉的活尸”（郑振铎《中国俗文学史》）；“（散曲）至清即已大衰”（任讷《散曲丛刊》）；“散曲到了清代已因盛极而渐就衰歇”（陆侃如、冯沅君《中国诗史》）；“散曲本身，是诗的一种别体，它的生命，当然更是完全寄托在词藻、意境、写作技巧上。……清朝（散曲）的作家，竟没有一个赶得上元明人的，作家也非常之少”（郑骞《景午丛编·词衰于明曲衰于清》）。以上的评论是很有见地的。无庸讳言，清代散曲在中国散曲发展史上，确是一个走向衰微的薄弱环节。但是我们也不能一概而论，事实上清代散曲比之元明亦有其优势和特点的。在讨论这个问题前，我们不能不注意到前贤作出判断时的前提和背景。由于时代的限制，他们所能见到的清人散曲还不多，这正如笔者在拙编《全清散曲·前言》中提到的，曲学大师吴梅先生

在1926年出版的《中国戏曲概论》一书中指出：

> “清人散曲，传者寥寥。其有专集者，不过数家。”因为资料的缺乏，在他所开列的书目中，只有“归元恭万古愁、朱彝尊叶儿乐府、尤侗百末词余、厉鹗北乐府小令、许宝善自怡轩乐府、吴锡麒南北曲、赵对澂小罗浮馆杂曲、谢元淮养默山房散套、凌霄振檀集、赵庆熺香消酒醒曲、蒋士铨南北曲、吴藻南北曲”等十二家。以后，他的两位学生任讷先生和卢前先生，也非常重视散曲。他们编印了《散曲丛刊》、《散曲集丛》、《饮虹簃所刻曲》等，但其中多数是元明人的作品。任先生在1930年刊行的《散曲丛刊》中，选收的清代散曲只有朱彝尊、厉鹗、吴锡麒、许光治、赵庆熺五家；卢先生在自编的书目里，说明自己校印的清人散曲有二十家。但我看到他亲笔题赠给南京图书馆的《饮虹簃校刻清人散曲二十种》(成都大学铅印本)，只有甲、乙两集；而我们南京大学图书馆也仅藏(甲、乙、丙集)三册，中收尤侗、杨恩寿、秦云、凌廷堪、沈清瑞、沈谦、毛莹、魏熙元、石韫玉、谢元淮、吴绮、陈栋、蒋士铨、赵对澂、周闲等十五家。此外，郑振铎、傅惜华、赵万里、吴晓铃等诸位先生，都曾致力于清人散曲的搜集，听说他们所得不过二十几种。赵景深先生在这方面的收藏是很丰富的，但也没有超过三十家。

限于当时文献资料的严重不足，他们自然无法对有清一代的散曲进行全面的研究。这正如《中国散曲史》的作者，美国夏威夷大学罗锦堂教授所说：

> 我在1956年，出版拙著《中国散曲史》时，在第四章清人散曲中，依照他们作风的不同，把作家分为豪放派和清丽派来叙述。豪放派的作家，寥寥可数，仅有尤侗、沈谦和刘熙载三人；

> 清丽派的作家,虽然多一些,也只有徐石麒、蒋士铨、赵庆熺、吴藻、许光治、杨恩寿等十人而已。两派加起来,总共有十三个作家,与《全清散曲》的三百四十二家相较,才只有二十六分之一罢了,所以觉得颇为不妥,于是依照《全清散曲》编排的次序,把清代的散曲作家,分为四个时期。(《清代散曲的发展》,见1991年《中外文学》第二十卷第九期)

历经战乱和水火虫蠹之灾,清人散曲已亡佚不少,但即便如此,今汇辑到的清曲数量仍相当可观:小令三千二百一十四首,套数一千一百六十六篇,超过了元人而仅次于明代。当然,数量不一定能说明一切问题,但是也应该看到,数量本身也是某种事物繁盛与否的一个标志。没有一定的数量也就没有质量,南朝梁·刘勰就说过:"操千曲而后晓声,观千剑而后识器。故圆照之象,务先博观。"(《文心雕龙·知音》)比起过去,现在我们有条件重新对清代散曲作出比较符合客观实际的评价了。浏览过《全清散曲》就会发现,从总体上看,清代散曲的成就不及前代,但它却闪烁过元明两代所不能企及的思想光辉;同时,也不乏极富艺术魅力的优秀作品。在本文中,我们将就四个问题对清人散曲进行探讨。

一、震撼人心的"黍离之奏"和狂歌高啸的"爱国之音"

明朝孝宗弘治以后,文坛上对"情"开始重视,而且倡言纵谈;到了宪宗成化时期,吴门曲家祝允明、唐伯虎等人便在曲中大写情词,所谓"希哲能为大套,富才情而多驳杂","伯虎小词(曲)翩翩有致,"(王世贞《曲藻》)曲词中冶艳之风已见端倪。尔后沈青门、梁伯龙等辈步其后尘,推波助澜,如清人李调元《雨村曲话》中所云:"吴音一派,竟为剿袭,靡词如绣阁罗帏、铜壶银箭、紫燕黄莺、浪蝶狂蜂之类,启口即是,千篇一律",曲"自梁伯龙出,始为工丽滥觞。"到了明

末，朝政昏浊，奸谀之辈横行，文人学士更是纵酒放歌，风流自赏，以富赡才华写风情缱绻，散曲至此，香艳冶荡之风气浵漫曲坛。这种情形一直到朱明王朝覆亡、清兵入关南下才为之改变。身当鼎革之际的文人士大夫，面对着破碎的河山，以及经受了战乱颠沛流离的严酷现实，才从纸醉金迷中惊醒，激发起强烈的民族自尊和反压迫热忱。他们用散曲"记甲申，哭乙酉"，抱陵谷崩迁之痛，抒黍离麦秀之悲。如沈自晋的《黍离续奏》、《越溪新咏》，熊开元的《击筑余音》，归庄的《万古愁》等曲集，还有王时敏的〔步步娇〕《西田感兴》、沈永瑞的〔玉抱金娥〕《游燕作》、沈非病的〔新水令〕《金陵吊古》、沈永隆的〔双红玉〕《甲申除夕咏》、沈昌的〔太师解绣带〕《乙酉秋尽舟行》等众多的篇章，都以在散曲史上空前仅有的壮阔气势和凝重的笔力，写下逸民遗老的亡国易主之慨。这些曲子发于胸臆，唱自内心，以血泪写成，震人肺腑，撼人心魄。即使是入清出仕做官的尤侗、吴绮，以及誓死不事二姓，闭口不谈时事的徐石麒、沈谦等人，也都在曲中或咏史兴怀，或借物寄托，以清厉苍凉之笔，透露沉淀在心底的家国之恨，身世之感。可以说，在整个散曲发展史中，清初散曲是一束闪光点，它的意义不仅在于廓清了明中叶以后曲坛绮靡颓萎之风，更显现了散曲这一被看作是"小道末技"、不足以传世的文学样式以严肃而深刻的思想内容。在这一方面，即便是与之历史背景相类似的元代散曲，也是不能望其项背的。元代和清代一样同为少数民族贵族统治者执政，民族矛盾、阶级压迫都极为严重。然而元代曲家似乎并不在乎江山易主和政权的改帜。元初散曲作家杨果、刘秉忠、商挺、胡祗遹、严忠济、徐琰、魏初、王恽、卢挚等人，甚至都是大元朝廷里的高官显贵，他们的曲作多写个人情怀，只是偶尔才流露出一丁半点的故国沦丧的淡淡哀伤。至于稍后的一些散曲作者，他们的作品多表现"愤世傲世、避世玩世"的思想，充其量也只是为自己无缘入仕，困顿于下层的命运而渲泄愤懑与不平而已。当然，这种情形跟元朝惨酷的民族压迫和民族歧视，以及北地人民从辽金

起就长期饱受异族的侵凌有关。我们无意苛求古人,但由此可以反证:清初曲家诸如沈自晋“明亡弃去(博士弟子员),隐居吴山”;徐石麒“明亡,不应有司之试”;王时敏“入清不仕”;熊开元“弃家为僧”;黄周星“明亡不仕,以亡国之痛,自沉于秦淮河而死”;归庄“明亡,参加抗清活动,事败,隐居乡野,佯狂玩世,穷困以终。”等人的富有民族气节的歌哭和反抗行迹更难能可贵。与此同时,一些身处险恶环境中的散曲作者,不顾压迫和杀戮,还写下不少表现陷于水深火热灾害中的饥民、被豪强凌辱的妇女、被逼债走投无路的农夫、被科举愚弄的士子,以及揭露官场黑暗、官吏窳败的作品,等等。直是以苍凉之笔,传凄惋之神,唱出了时代的强音。在中国散曲史上,对于这一批作家和他们的散曲作品,如若视而不见,或没有给予应有的重视,显然是有失偏颇的。

鸦片战争以后,社会矛盾极端尖锐,危机四伏。帝国主义不断入侵,清朝政府腐败无能,中国社会发生了急剧的变化,逐步沦为半封建半殖民地。民不聊生,生灵涂炭。散曲又成为抒怀感愤、振聋发聩的利器。如谢元淮〔北南吕·一枝花〕《感怀》,就沉痛地述说了鸦片战争时期英殖民主义者侵略军攻陷吴淞的悲惨情景;藐庐的《新万古愁曲》和无名氏的《海警》,都控诉了帝国主义者掠夺半殖民地人民的血腥罪行;黄荔的〔北双调·新水令〕《鸦片词》、凌丹陛的〔南商调·黄莺儿〕《鸦片烟词》、隐忧子的〔南商调·黄莺儿〕《劝戒洋烟》等,则深刻地揭露了鸦片对中国百姓肉体上的摧残和精神上的毒害;还有无名氏的《吴三新案杂钞》,抨击了清廷吏员对文人士大夫的迫害。这些带有时代印记的曲作,虽然艺术上还有不够完美的地方,但他们长歌当哭、狂吟高啸,令读者颤栗惊魂,具有巨大的震撼力和悲壮美。

清朝初期和晚期所涌现出来的一批抒发悲慨心声的曲家,以及众多立意深远、关心民瘼、切中时弊的曲作,都是清代散曲中光辉的篇章,堪称“曲史”之作。

二、关于清代散曲的分期

这个问题,以往谈论的人并不多。罗锦堂教授在《清代散曲的发展》一文中,依照《全清散曲》编排的次序把清代曲家分为四个时期:第一期"生于明代而卒于清代顺治元年以后的人";第二期"生于清代而卒于清代的人";第三期"生于清代而卒于宣统三年(1911)以后的人";第四期"生于清代而创作活动在民国时候的人"。这种以曲家生卒年代作为分期标准来划界,固然理路清晰,使人一目了然。但是对于一代文学史,包括分体断代文学史,其分期仅仅依据时间的前后、朝代的更迭是不够的,还必须考虑文学本身风气之演化、形式之嬗变等诸种因素。换言之,还需要深入考察文学发展进程中风格流派的形成,作家群体的涌现及文坛领袖人物的崛起。细读《全清散曲》,就不难发现,清代散曲除了清初和晚清有一批曲家的作品以其鲜明的思想风貌、风格特征以及恢宏的气势鹤立于曲坛之上,而其间长达一百五十多年的散曲发展进程中,竟然未形成一个作家群,亦未涌现出一个类似元代的关汉卿、马致远、白朴、张可久、乔吉,或明代的康海、王九思、冯惟敏、陈大声、沈宁庵等执曲坛牛耳的人物。至于创作流派,或承明代梁(伯龙)沈(青门)之绮丽,抑或倡元人乔(梦符)张(小山)之骚雅,无论在内容还是艺术风格,都无明显的特征;整个进程绵延而下,没有鼎立分野的界线。要给清代散曲分期的话,只能是:清顺治元年(1644)至康熙十八年(1679)为"初期",是以黍离之音为主旋律的清曲振新期;康熙十八年诏开"博学鸿儒"至嘉庆年间为"中期",这漫长的一百多年是散曲沿绮丽、骚雅两脉,逐渐脱离曲之"本位",走进书斋的停滞期;道咸以后则是清代散曲的"后期",这时期的作品在艺术上虽无大的建树,但自成一格,它们情思劲切,气势寥阔,赋予了清末散曲以深刻的思想内容和重要的历史价值。

关于清初、晚清两个历史时期的散曲，本文在第一节中已进行了探讨，在此不再赘述，这里着重讨论清代中期散曲发展的概况。

康熙二十年(1681)"三藩之乱"荡平之后，一百多年间基本平息了战火，社会生活相对安定。随着清政权的日趋巩固，经济得到恢复和发展，统治者采取软硬兼施的手法，在政治、文化上虽然也用利禄羁縻士大夫，但却以高压、钳制为主，全面加强思想文化的控制。一方面大兴文字狱，围剿反满思想，捕杀异己分子；一方面又大力提倡程朱理学，扩大科举取士措施，除正科外，还有捐纳和各种名目的特科，为士子出仕开方便之门。这是一个"莺歌燕舞"的"承平盛世"，但也是空前黑暗窒息昏闷的时期。思想的禁锢，迫使文人才士钻故纸堆，皓首穷经，或吟风弄月，于是文坛上脱离实际的形式主义倾向逐步泛滥。而在散曲领域，能反映现实、揭露黑暗、抨击时政的作品虽然不能说没有，像蒲松龄的〔九转货郎儿〕、仲振履的《羊城候补曲》等，就属于这一类。但更多的却囿于身边琐事，以及用来做祝寿、吊唁之类的应酬，最典型的莫过于孔广林之属，艺术上走上雕琢的道路。这时期写作散曲的，很多都是著名的诗人、词家，如朱彝尊、厉鹗、吴锡麒、许光治等，他们或尚绮丽，或尊骚雅；表现虽各有不同，但大多数不是模仿前人，就是效法胜朝。而且这种现象早在清初就已显露出来，如沈自晋，以散曲发明清易代"黍离"之伤的作品可谓擅一时之胜，但当他自顺治九年(1653)结束了避难生活返回故里吴江以后，其散曲内容和艺术特征都明显地向他前期(明亡前)婉丽秾媚的创作作风回归了。例如他的〔鹧鸪天〕《小词赠女郎》、〔字字锦〕《赠王姬》与他前期所作的〔字字锦〕《赠月来》、〔玉芙蓉〕《题美人画竹扇面》已异曲同工，如出一辙了。以后，如尤侗的〔驻云飞〕《闺情》："晕脸堆霞，碧玉芳华初破瓜。半点春山画，一转秋波射。佳，裙带衬单纱，晚妆偷卸。低唤郎来，携手珠帘下，笑看窗前夜合花"；宋思玉的套曲〔画眉序〕《咏燕》："残红翻紫逗纱窗，款引新雏依海棠，深闺帘内细端详。忙忙，嫩绿池塘，好教人枉断愁肠！"

(〔琥珀猫儿坠〕)其婉丽俊媚、纤巧圆润,直与明季绮丽之风相吻合。事实说明:这时期轻冶侧艳一格的散曲跳过了"清初"这一段,去与明后期散曲相衔接了。不仅沈自晋如是,尤侗如是,宋思玉如是,清代一批曲家亦复如是。清丽骚雅一脉则上承元代,普遍认为,徐石麒、朱彝尊、厉鹗、吴锡麒、许光治、王景文、赵庆熺等人的曲作走乔张之路。沈谦则可看作兼有绮丽与骚雅作风的曲家,他的作品多描摹风情丽思,有些散曲写得俏波佻达、婉艳谐趣。但从总体看,仍然是纤巧雅致,文气十足的。如〔月上海棠〕《幽情》:"偷寻小径花阴暗,倦倚栊门月影衔。只道那人来,却是竹梢风撼。谁兜揽,累得我提心吊胆。"笔风俊俏而含蓄,可久之韵致显见。至于孔广林,自谓"予素好元曲","痴心步小山",但他的散曲大多写家庭戚友间的生活琐事,曲文也比较平淡,缺乏乔张之清雅和俊趣。值得一提的是,孔广林深谙元曲音律,这在清代曲家中可以说是凤毛麟角难有其俦。从年代上看,自徐石麒至许光治,分别生活于清朝的各个时期,无论是徐石麒的清逸,沈谦的俊俏,还是朱彝尊、厉鹗的清空疏朗、隽永远趣,以及吴锡麒的纤巧蕴藉,王景文的朦胧淡远,赵庆熺的轻灵葱茜,许光治的流丽俊巧,其清新雅丽一格则是一脉相承、贯穿始终的。只是散曲到了朱彝尊、厉鹗、吴锡麒、赵庆熺这些成就卓著的词人手里,就愈益地词化、雅化而失去亢爽激越的风味了。我们不妨以樊榭为例,厉是浙西词派的重镇,词风追求"雅正"。他在《群雅词集序》中说:"雅者,《风》之所由美,《颂》之所由成。由《诗》而乐府而词,必企夫'雅'之一言而可以卓然自命为作者。"厉鹗也就是用这种观点指导散曲创作的。现举其词、曲各一例,所谓窥豹一斑:

《齐天乐·秋声馆赋秋声》

篝凄灯暗眠还起,清商几处催发?碎竹虚廊,枯莲浅渚,不辨声来何叶?桐飙又接。尽吹入潘郎,一簪愁发。已是难听,中宵无用怨离别。阴虫还更切切。玉窗挑锦倦,惊乡檐铁。漏

断高城，钟疏野寺，遥送凉潮呜咽。微吟渐怯。讶篱豆花开，雨筛时节。独自开门，满庭都是月。

〔北双调·殿前欢〕《秋思用张小山春思韵》

写秋思，芭蕉叶叶竹枝枝。南湖风雨凉何自？潘鬓成丝。虫声唱鬼诗，雁影排人字，风纸书仙事。余香灭后，幽梦回时。

词和曲写的都是秋，其笔风、意象、韵致也极为相象，假如不是词调与曲牌，句式与格律之有别，几乎分辨不出是词还是曲了。所以任讷说："朱厉等一味崇雅，虽未得元人真味，要得雅之真味，成所谓词人之曲。"(《散曲丛刊》)但是，这个成"词人之曲"的过程是渐进的，没有大起大落的突变和逆转。也就是说，清代散曲经过了清初几十年的振新，自康熙二十年以后便开始逐渐地词化、雅化、散曲作为古典诗歌中"曲"的形式，已丧失其原先的勃勃生机，而缓慢地走向衰微了。这便是清中期散曲发展的大致情况。当然这并不是说清中期曲作就没有新鲜朴讷、活泼俏脱、充满散曲本味的"曲味之曲"，事实上，清代散曲中也有不少这类优秀作品的；同时，这也并不意味着清曲坛上众多绮丽、骚雅之作"味同嚼蜡"无艺术性可言，恰恰相反，若以清人的审美情趣来审视，或以作"诗"(广义)的艺术构造标准来观照这些曲子，就会发现这类作品中有不少是品位高雅而富有艺术魅力的。关于这些问题，本文将在最后一节作专门的阐述。

三、散曲内在机制的变异和文体嬗变之规律最终导致散曲的衰微

有清一代散曲的衰微是历史的必然。但大家对促使衰落的原因，看法并不一致。有一种观点认为，清代散曲的没落是由清中叶官方的"曲体卑下"观所造成的。其佐证材料是《四库全书总目》中

有关“词曲”的几段文字。如《词曲类提要》:“词曲二体,在文章技艺之间。厥品颇卑,作者弗贵。特才华之士以绮语相高耳!然三百篇变而古诗,古诗变而近体,近体变而词,词变而曲,层累而降,莫知其然。究厥渊源,实亦乐府之余音,风人之末派。其于文苑,同为附庸,亦未可全斥为俳优也。”其实,将词曲贬为文章之末流,早在元、明便如此了。元朝侍书学士虞集为周德清《中原音韵》作序时就慨叹地说:“尝恨世之儒者,薄其事而不究心。”罗宗信为同书作序也说:“学今之乐府,则不然。儒者每薄之!”杨维桢也曾将作曲嘲之为“专逐时变,竟俗贱,不自知其流于街谈市谚之陋。”(《周月湖今乐府序》)明代李开先于《西野春游词序》中感叹曰:“或以为词(曲),小技也,君何宅心焉?”徐复祚《三家村老委谈》说的更透彻:“词曲,金元小技耳。上之不能博高名,次复不能图显利,拾文人唾弃之余,借酒间谑浪之具,不过无聊之计,假此以磨岁月耳。”然而,元明散曲并未因此而衰落。一些著名曲家同时又是写诗填词的好手。比如元代的卢挚,明朝的杨慎,他们一方面以诗写严肃重大的题材,诗风或宗汉魏,或尊唐代;另一方面,他们又以散曲写欲、写情、写忧、写喜、写琐事、写土俗;所谓打情骂俏、戏噱放诞、五花八门、人生万象无不可入曲。曲风恣肆谑浪、朴拙俚直、尖新活泼。在散曲这块园地里,作者是可以无拘无束,游刃笔墨的。如果我们把写诗比作是“公家事”,那么作曲便是“痴儿了却公家事”以后的勾当了。而这个“勾当”所呈现出的恰恰是色彩缤纷的人生百态图。散曲的价值亦正在于此!无论怎样将它斥之为“末流”、“小道”,都无济于事,它仍然蓬蓬勃勃发展,与诗、词交相辉映。所以说散曲的衰微并不在于官方的“曲体卑下”观。相反,无数事实说明历史上一些被统治者所鄙视、所禁止的文学与艺术(戏曲、小说、曲艺等),往往呈现出“野火烧不尽,春风吹又生”之势。例如清乾隆以后流行于江苏、浙江一带的代言体坐唱曲艺“滩簧”,尽管官方贴出告示,刻立碑文,将它斥之为“淫词”,明令不许演唱:“除饬县拿办外”,“如有无耻之徒,再蹈前

辙,依然演唱滩簧,许即扭解到案,以便立予惩究斥逐。"(《江苏布政司禁止元妙观内各茶坊演唱滩簧碑》同治六年三月初四日)但仍禁而不止。一直到民国二十三年,苏州玄妙观里仍有"男女混唱之歌曲滩簧。""唱辞鄙俚,态度浪漫,而一般无知民众,男女混杂。"(《苏州明报》1934 年 1 月 28 日/2 月 3 日)且不论这些记载褒贬如何,但有一点昭示是清楚的,即滩簧拥有广大的观众。正是因为滩簧来自于民间,根植于生活,以其浓郁的乡土气息、人情味才赢得了广大听众的。由此证明,任何一种文学艺术样式,其发生、发展、衰落,乃至消亡,都不是官方的意愿所能决定的;官方的倡导、鄙视、禁止,只能起到某种促进或抑制作用。

清代散曲的衰落,主要是(也只能是)其内在机制的变异所致。散曲在辽金时期孕育、产生于民间;到了元代,它便带着沁人的泥香土味独领风骚于诗歌舞台,并以其俚俗本色的特有风韵取得与唐诗、宋词三足鼎立的地位。然而散曲发展到了清代,逐渐脱离音乐而成为徒诗的一种。题图、酬赠之作大增,长篇大套盛行。从统计数字上看,元代散曲套数只约有小令的八分之一,明代上升到五分之一,而清代则占有三分之一强了,可见清曲长套之多。清人散曲铺叙冗长,艺术上追求婉约和雅丽。而这种"多长套"本身,还正是清曲的特色之一。一些成功的套曲,往往抒情与叙事并重,吸收了诗歌长篇歌行的手法,注意气氛的酝酿,形象的描绘,情事的相生,结构的完整,布局设色的匀称,声调音律的婉转。小令中的精品清新倩巧,注意捕捉生活小景,细腻地描摹了动荡迷离、惝恍难言的心绪和心曲,给读者留下隽永的情味。恰恰是这些,使散曲日益丧失其在鼎盛期时的那种"蒜酪蛤汤"风味及泼辣灏烂的格调,逐渐地变异成"诗之曲"、"词之曲",成为文人学士在书斋里自我陶醉的"赏心乐事"。而这,才是导致清代散曲日趋衰微的重要原因之一。

其次,正如王国维先生在《人间词话》中所指出:"盖文体通行既久,染指遂多,自成习套。豪杰之士,亦难于其中自出新意,故遁而

作他体，以自解脱。一切文体所以始盛终衰，皆由于此。”历经元明两代三百七十年之久的散曲，到了明末清初，中国历史上发生了重大变故，于是在散曲创作中翻出新意，才能在散曲史上掀起一个涌浪，震撼了曲坛，犹如长空霹雳，令人颤栗！然而清中期的散曲，无论是骚雅一脉，还是绮丽一线，都追步元明，即使是一些尖新佻脱的曲作，至多也不过被誉为“颇有元人韵致”罢了。虽然在道咸以后出现过一些亢劲激越，堪称“曲史”的篇什，但毕竟强弩之末，形成不了大的“气候”，只能是散曲史“尾声”中一节响亮的音符而已。试想，曾有过辉煌历史并有着深厚传统积淀的散曲，要有新的超越和突破，达到新的高度又谈何容易；加上在清曲家中称得上名家的虽不乏其人，但缺乏扛鼎的领袖人物在艺术上作出榜样。创作上因循旧惯，正所谓“豪杰之士，亦难于其中自出新意。”王国维先生所说的，其实是道破了一切文体发展、嬗变之规律。而这，也正是清代散曲最终衰微的又一重要原因。此外，曲学理论的贫乏和评点家们鼓吹典雅醇正“复古”之风，也促使散曲写作的路子越走越窄，散曲衰竭之势已难挽回。

四、清曲中的曲味之曲及清人的曲美观

清代散曲自康熙二十年前后沿着骚雅和绮丽两脉绵延发展，这只是在总体上的大致分法。任何一代的某种文学艺术样式，都不可能将其多彩多姿、交叉复合的风格特征简单地划为一种或几种。一个作家也如此。尤其是一些大家，往往同时兼备多种风格。同样清代散曲除骚雅与绮丽两格，也不乏豪辣轩爽、佻达肆谑、尖新倩巧、俚朴率真的作品的。请看下面数曲：

〔醉太平〕　　　　朱彝尊

野狐涎笑口,蜜蜂尾甜头。人生何苦斗机谋,得抽身便抽。散文章敌不过时髦手,钝舌根念不出摩登咒,穷骨相封不到富民侯。老先生去休!

〔金索挂梧桐〕《春闺》　　　　张　潮

春光别样新,到处花成阵。选得奇葩,剪下斜簪鬓。才郎蓦地,花下潜身,悄学莺声巧赚人。回头不觉鞋帮褪,笑倚郎肩曳上跟。香风喷,引他蝴蝶逐罗裙。虽然是细草如茵,芳迳无痕,还恐怕留下纤纤印。

〔一半儿〕《偶成》　　　　赵庆熺

鸦雏年纪好韶华,碧玉生成是小家,挽个青丝插朵花。髻双丫,一半儿矜严一半儿耍。

《题山僧叩门图》(自度曲)　　　　金　农

光圆头脑,定是前山跛长老。叩门何事?口念新诗笑倒。草堂尘扫,树团团围抱。蔬饭好,此间无热恼。

第一支富有讽刺意味的曲子,出自朱竹垞之手。此曲犀利辛辣,意直韵俚,即所谓元人曲中的"急切透辟"、"直绝痛快"之曲,这和他"一味崇雅"的词人之曲比,显然迥异其趣。第二、第三支曲写风情调笑,以传神之笔描绘人物的举止情态,其活泼俏皮、佻达灵倩,实散曲之"本味"。第四曲洒脱无累,俳谐爽逸的神韵,则更像元人小令。这样的例子还可以举出不少。在今人看来,正是这一类作品才是清曲中最为上乘的"曲味之曲"。所以人们论曲,喜欢用"元人曲"来观照、审视明清两代散曲。如任讷评论赵秋舲散曲:"文字

多恰到曲之好处，非此不足以存曲体之真价矣。……惟赵氏一派，自有其自己时代之面目，并不貌袭元人，而实元人之法，可以列于曲之正统之中也。”(《散曲丛刊》)罗锦堂评朱彝尊〔沉醉东风〕(香茅屋青枫树底)云：“确是庆元遗响”；评〔天净沙〕(一行白雁清秋)谓：“此曲神飞意动，深得东篱枯藤老树之章法”；评潘曾莹〔阅金经〕(渔笛飘何处)曰：“直与元人争席”；评张文虎〔寄生草〕《题担樵图》为“雄壮有力，不在元人马致远之下。”(以上均见《清代散曲的发展》)其他学者还有许多类似的品评，就不再列举了。诚然，元代散曲的艺术成就是清曲所不能企及的。也许今人更喜爱散曲刚从民间来时那种泥香俗韵，那种泼辣谐趣，所以大家都不约而同地将“元曲”当作衡量明清两代曲作的标准。甚至有人认为读清人散曲“索然无味”，大发“元以后无曲”的慨叹。这是否意味着清人没有去体味元曲之韵趣，“不注意它这个最好利用的新兴文体，竟没有继续元明人去发扬光大”(郑骞《景午丛编》)；或者是领悟不了元人作曲的意旨？答案是否定的。且看以下两节文字：

> 取直而不取曲，取俚而不取文，取显而不取隐，……但直必有至味，俚必有实情，显必有深义，随听者之智愚高下，而各与其所能知，斯为至境。……总之，因人而施，口吻极似，正所谓本色之至也。此元人作曲之家门也。知此，则元曲用笔之法晓然矣。(徐大椿《乐府传声·元曲家门》)
>
> 元人白描，纯是口头言语，化俗为雅。……其所贵乎清真，有元人白描本色之妙也。(黄图珌《看山阁集闲笔·词宜化俗》)

可见并非清人不知道元曲(广义)之妙谛。事实是，一代有一代文学之个性。清代散曲是元明两代散曲的延续，自然与它们有着直接的因承关系；但是清曲又是清代社会这一特定历史时期的文学形式之一，必然又有其自身的特点。只要我们注意一下清人论曲和一

些附在清曲后面的评语,就不难发现他们有着与元代曲家截然不同的"曲美观"。如宋征璧认为:"散曲贵乎大雅。……散套佳趣,譬之乳冰初涣,而万象俱函;凤箫独举,而众籁皆寂。此则巧笑倩盼,不同市门,而玉润珠圆,可萦梦想者矣。"(见《全清散曲》页 262)又说:"予最喜清真词,有'门外乱红深半指'之句。然意思稍直,以作曲子,则又不可矣。"(同上,页 252)以师法乔张著称的许光治也认为:"至元曲,几谓里言诽语矣。然张小山、乔梦符散曲,犹有前人规矩在。俪辞追乐府之工,散句撷宋唐之秀。惟套曲则似涪翁俳词,不足鼓吹风雅也。"(同上,页 1548)可见龙华之仿效乔张,只是择清丽一格而已。再来看清曲中的一些评述,宋存标的〔天下乐〕《春闺》套,尚木评曰:"柔肠一寸,说尽伤春情绪。此则妙在尽中不尽,引人入愁,正自引人著腾";〔懒画眉〕《闺情回文》套,辕生评云:"巧出自然,琢玉镂冰手也。串九曲之珠,艳词之绝调,千古未有矣。"宋思玉之〔金梧桐〕《咏絮》套,半园老人"叙"谓:"兹读其新词,何其清新婉丽,极才之工,罄思之变,居然老词家当行也。"甚至在一些清人看来,才情之士的乐趣之一便是"绮词艳语,流传人间,谱入管弦,播之宫禁。"(以上均引自《全清散曲》)显然,清人崇尚绮丽和骚雅,并以此作为品评曲子优劣的准绳,成为与元人之俚俗和本色大相径庭的曲美观。当后人用"元人曲"观照审视清曲时,又何曾想到清人是怎样地津津乐道于自己的雅丽之作呢!每个朝代的意识形态都有其自身的特点,包括审美情趣;往往因时代的不同而审美意向迥异。所以各个朝代的文学样式,或同一样式的不同时代的作品,它们之间既有可比性,又有其不可比性。例如下列三曲:

〔四块玉〕《闲适》 关汉卿

旧酒投,新醅泼,老瓦盆边笑呵呵。共山僧野叟闲吟和。他出一对鸡,我出一个鹅,闲快活。

南亩耕，东山卧，世态人情经历多。闲将往事思量过。贤的是他，愚的是我，争什么。

〔满庭芳〕《风雨自湖上归》　　吴锡麒

春心未阑，西风卷雨，吹出青山。条条水绕苔行慢，脚下生寒。乍落叶者边相趱，更行云那里横栏。逢人罕，芒鞋破伞，候渡在前湾。

从艺术性上看，关曲俚直拙爽，呈现的是一种返朴归真的天趣；而吴曲清朗隽婉，展示闲雅的气度和逸情。可以说二人的三支小令均是佳构。作为可比性，它们同是散曲，以曲之"本色当行"而论，关曲当为上乘；作为不可比性，二者情韵、风格大不相同，难分轩轾，但若以"诗歌"之翛然远趣论，则吴曲优胜。在清人曲美观中，也以吴曲更有"市场"。这种现象和审美走向，早在明中叶以后就已经出现。如陈所闻在《南宫词纪·凡例》中说："下里之歌，殊不驯雅；文士争奇炫博，益非当行。大都词欲藻，意欲纤，用事欲典，丰腴绵密，流丽清圆，令歌者不噎于喉，听者大快于耳，斯为上乘。"王骥德《曲律》亦谓："曲以婉丽俊俏为上。""弇州论词(曲)，所谓宛转绵丽，浅至儇俏，正作小令至语。""词曲不尚雄劲险峻，只一味妩媚闲艳，便称合作。"再注意一下明代的一些曲选总集，无论是魏之皋的《昔昔监》、骑蝶轩主人的《情籁》、王稚登的《吴骚集》、周之标的《吴歈萃雅》、朱元亮的《青楼韵语》、宛瑜子的《吴姬百媚》、张栩的《彩笔情辞》，还是顾曲散人的《太霞新奏》等等，都大量收录秾艳冶丽之曲人集。可见在明代曲坛，业已形成以绮丽、骚雅为美的风尚；到了清代，这种影响自然渗透到曲家的创作思想之中，从而对清人曲美观的形成，起了重要的作用。而这种曲美观，正是清人大写"诗之曲"、"词之曲"的理论依据。总之，元曲也好，清曲也罢，他们都有自己的美学标准和欣赏喜好。所以我们后人论曲，应以历史的眼光来审视、观照每

个时代的作品，这样才能对有清一代散曲作出比较符合客观实际的评价。

（原载《中国文哲研究通讯》2卷4期，1992年）



邓玉宾名号、著述小考

宁希元

以往文献，于元代曲家多讳书其本名而以字号相称，行世日久，曲家本名多隐晦不彰，鲜为人们所知晓。由于本名的失落，一些有价值的资料就有可能失之于眉睫之间，无形中为曲家生平的考定带来不少困难，这是很可惋惜的。

比如，散曲家邓玉宾，各本《录鬼簿》皆列于"前辈名公"之林，自为元代前期曲家；又称之为"同知"，自然也是一位仕途中的衣冠人物。而《全元散曲》所辑其小令、套数，大率为道家避世之词，大概他晚年又弃官入道了。这是以往我们对这位曲家模糊的认识。除此之外，《全元散曲》又据《太平乐府》卷三，另辑邓玉宾子〔雁儿落带过得胜令〕小令三首，认定为邓玉宾的儿子。隋树森先生校后记云：

> 《太平乐府》所注此三曲之撰人为邓玉宾子。《太和正音谱》征引第二首〔雁儿落〕一支，《北词广正谱》征引第二首全曲，俱只注邓玉宾三字，似误。《太平乐府》卷一所收〔殿前欢〕，于里西瑛姓名下注云：里耀卿学士之子。此处当为邓玉宾之子之意。

这个论证似显不足，不能充分说明《太和谱》、《广正谱》的题名就是

错误的。何况,三首小令的内容、情趣、风格,都和邓玉宾的散曲相去无几,似出一人之手。如“一钵千家饭,双凫万里云”;“浮生梦一场,世事云千变”;“识破抱(报)官囚,谁更事王侯”。同样的看破红尘,同样的弃官入道,即使是父子相亲,也不该有这样的雷同。因此,在没有取得新的论证以前,邓玉宾和邓玉宾子,究竟是一个曲家?还是两个曲家?还是以存疑为好。

最近,阅读有关金元全真教史料,于《道藏·洞神部·玉玦类》改字号,检得《道德真经三解》四卷,凡五万余言,作者署名“玉宾子邓锜述”,始知玉宾子乃邓锜弃官以后所取之道号,数年疑滞,一旦得解,其喜何如!于此知《太平乐府》之作者题名,虽有邓玉宾、(邓)玉宾子之异,都应该是邓锜道号之别称,犹如丘处机道号为长春子,人称丘长春、长春子一样,是不足为怪的。由此我们可以判定,《全元散曲》的编者把邓玉宾、邓玉宾子当作两个作家来处理是不妥的。

邓锜《道德真经三解》卷首,并有大德二年戊戌(1298)秋日自序一文,可见其解书旨趣,略云:

> 内有三解:一解经,曰惟以正经句读增损一二虚字,使人先见一经正义,浑然天成,无有瑕谪。二解道,曰直述天地大道,始终原反,其数与理,若合符节。三解德,曰交索乾坤,颠倒水火,东金西木,结汞凝铅,一动一静,俱合大道。

所谓天地大道,不过是道家乾坤水火、金木铅汞修炼之语,与其栖身道流的身份是相符的。此书既成于大德二年,则其出任同知,更当在先,可能是至元年间的事情。关于这点,张伯淳《蒙养先生文集》有《送峄山邓同知》诗一首,似为邓锜而作。诗曰:

> 邓君名谱系,邂逅在红尘。解组离京阙,题舆向峄山。秋清行色好,地辟宦情闲。已熟云霄路,何时报政还。

张伯淳于至元三十年，由福建廉访知事被召入京，奏对称旨，授翰林直学士，旋既告归，诗当作于此时。“解组”二句，明说邓君由京城外放峄州同知，因峄山为峄州之主山，去州东南十五里，一名葛峄山，有葛洪井、葛仙洞诸胜。此诗如确为赠邓锜之作，其任同知，已在至元末年。而峄州为下州，地辟政闲；同知不过七品，也没有恋栈的必要，所以任满后(元贞末)即弃官入道了。

邓锜所著，尚有《大易图说》二十五卷，见《文渊阁书目》、焦竑《经籍志》、钱大昕《补元史艺文志》、卢文昭《补辽金元艺文志》诸目。此书当亦道家图书之说，明末陈弘绪跋无名氏《周易图》，曾对这类著作有一个总的批评：

> 曾慨图学兴而易道晦。后之儒者谓易之精微，专在于图，舍乾龙坤马之辞，而寻外圆内方之图，甚者务以新奇为胜。于是有《汉上图》，有石汝蛎《乾生归一图》，有乐洪《卦气图》，有邓锜《大易图》，遂使简易之书，丹黄黑白之未已。吁！可也怪。

陈弘绪的责难是有一定道理的。《周易·系辞上》虽有“河出图，洛出书”之说，却无其图行世，直到一千多年以后的宋初，才由华山道士传出，授受不明，自然容易引起人们的疑问。唯宋元以来，道家之徒，历经祖述，才形成所谓的图书之学。邓锜既栖心于道，受到这种风气的影响，完成《大易图说》，以图解易，也是可以理解的。

(原载《河北师院学报》1994年第3期)

论散曲学与散曲学史

杨　栋

散曲是继歌诗、歌词而后起的一种新歌曲，作为音乐文学的一个品类，特指宋金以降配合时调新声用于清唱的通俗歌辞，基本有小令和套数两种样式。所谓时调新声，首先指金元时期从北方黄河流域蔓延到全国的北曲，以后范围扩展，逐渐把元明流行的南曲也包容进来。不过南、北曲的概念较为宽广，除了散曲，还包含杂剧和传奇剧的剧曲。散曲正是一个与剧曲相区别、对立的概念。

一、散曲名实辨

由于散曲与剧曲在音乐上具有某些共同质，传统曲学往往总称为“曲”，或称“北曲”、“元曲”、“南曲”。这些综合性的概念大可统指散曲与剧曲，小可分称其中任何一种，具有很大的灵活性和方便性，同时又带着极大的随意性、不确定性，因此，非科学性、非逻辑性的特征是明显的。从现代文艺学体裁分类学的观点来看，剧曲属于戏剧范畴，而散曲则属于诗歌范畴，完全是两种不同的体裁样式，绝对不容混为一谈。时下不少戏曲理论批评史著作强行牵入散曲理论的现象就是传统曲学概念模糊不清所遗留的直接后果。

再具体从散曲的音乐性质看，说穿了就是元明时代的流行歌曲

或通俗歌曲;若着眼于其文学语言的俚俗性和句字无定性(句字可增损,正衬字并用),则又是一种解放着的新诗体,具有白话诗或自由诗的某些特征,也不妨说就是元代的白话诗或自由诗。元代散曲如春花秋实,繁茂丰硕,推出了中国诗歌史上又一个辉煌的黄金时代。这在当时就达成一种社会共识:"世之共称唐诗、宋词、大元乐府,诚哉!"[①]元散曲家不仅创造了可与唐诗、宋词相媲美、标志一代诗歌最高最新成就的审美奇迹,而且创造出一种崭新的韵文形式。从此,曲(散曲)与诗、词并称于中国诗史。

散曲在性质上虽属诗歌,但在语言形式上去诗甚远,故不易发生混淆。而散曲与词则不然,不仅词曾称曲,曲也常称为词,单从语言形式的外观上也实在难以判然划出界限。再加之曲在成长过程中确曾吸吮过词之奶汁,以及实际创作中以词为曲、拉曲就词的种种复杂情况,遂造成词曲间斩不断、理还乱的错综复杂关系。于是传统曲学中的词曲不分观念就获得了相当的理由和普遍认同。时至今日,"词曲"仍是一个曲学通用术语。这个术语统言可指词与曲,析言则可随意指称其中任何一种,当然最适用于二者不易分辨的中间形态。"词曲"一语虽具有实用性,但若站在学术理论的立场上,则需要分别开来。词之为词,曲之为曲,不容混杂为一个概念。

散曲之名除了上述几种,历史上曾经存在过的还有"乐府"、"今乐府"、"大元乐府"、"乐章"、"词余"、"时曲"、"清曲"等十余种之多。我们在这里只考察"散曲"本名的由来及其指义变化。关于"散曲"之名,近年虽有个别学者作过专题研究,但仍未能彻底搞清楚。"散曲"一名,众所周知最早见于明初朱有燉《诚斋乐府》的类目,特指小令,以与套数相对,意为零散不成套的只曲。这一含义无论在内涵还是在外延方面都与我们今日所说的散曲不同。元代创作、研究散曲之风大盛,但元人是否产生了"散曲"的名称,这是人们首先关怀的问题。有人根据杜仁杰散套〔般涉调·耍孩儿〕《庄家不识构阑》中的"赶散易得,难得的妆哈"一句,认为这个"散"就是与粉墨登场的

戏剧演出(妆哈)相对的散曲,并论定元代散曲之名由前代“散乐”之称演变而来:“历代所用‘散’字,均非零散不成套之意,而是用指‘非正规的’,‘不那么隆重的’,以至‘清唱’的。这应该是其后散曲用‘散’字的根源所在。”②杜仁杰曲“赶散易得”之“散”指称散乐,本无问题。但把这里的散乐解为与戏剧对立的散曲,并据以规定散曲的名称与定义则是错误的。宋元间“散乐”一名特指“路歧人”或“打野呵”,也就是“冲州撞府”的草台戏班子。赵彦卫《云麓漫抄》卷二十:“今人呼路歧人为散乐。”洪迈《夷坚志》支庚卷六:“我乃路歧散乐子弟也。”这里说的路歧人就是跑江湖卖艺的戏班子,详见《武林旧事》卷六《瓦子勾栏》。今存山西洪洞县龙王庙元杂剧演出壁画中“大行散乐忠都秀在此作场”的题幅也是明证。可见宋元间的散乐并不就是什么清唱的散曲之类,而是对跑江湖的草台戏班艺人的专称,故可以引申为水平不高的戏剧演出。杜仁杰曲“赶散易得”采用的正是这个意思。附带说把“妆哈”解释为化妆的戏剧演出,也有望文生义之嫌。“妆哈”本为宋元俗语,本义为捧场、喝采,可引申出优秀、精彩、出色之义。《蓝采和》三折:“快快忙去梳裹,不争我又做场,又索央众父老们妆哈。”这个“妆哈”指捧场,用的是本义。杜仁杰曲则用的是引申义,对其曲句的正确诠释应当是:“看路歧人草台班水平不高的戏剧演出很容易,而要看勾栏中精彩出色的演出则极其难得。”以此,我们认为“赶散”之散并非散曲,更非散曲取义之根源所在。散曲之取义,另有渊源,那就是元人姚桐寿的“散套”说:“云石翩翩公子,无论所制乐府、散套,俊逸为当行之冠。”③姚氏所说“散套”,显然是有意与四套一本的杂剧剧曲相对,专指一套一篇用于清唱而非扮演的散曲套数。这个“散”字在概念外延上虽较今日所说散曲为狭,未能把散曲小令包容进去,但在内涵指向上已是与后世相同,此方是后来散曲取义根源之所在。

实事求是地说,姚氏所创“散套”之名,影响不大,未取得当时元曲家们的认同。明初朱权著《太和正音谱》,方接过这一术语,把所选散

曲套数一律标注“散套”之名，才使之普及流传开来。朱有燉制造的“散曲”一词，也未必不是由“散套”之称联想而来，但他自作聪明，以“散曲”专指小令，来与散曲套数而非剧套相对，当然是画蛇添足反成谬误。谁知朱有燉歪打正着，他的“散曲”这个荒谬的称谓到后来竟成了一种新诗体的通名！其中改造点金之功，当属明末著名曲学家王骥德。他大约看出了朱有燉的毛病，也看到了“散曲”这个新名中潜在的超越性，于是把它提升起来，使之包括散曲小令和散曲套数两个性质相同的种类，以与剧套相对，从而创立了一个与原来名同实异的新概念。这是目前有人已说清了的。必须指出，在王骥德之后，“散曲”之名虽偶有冯梦龙、凌濛初等个别人采用，却并未被大多数曲学家承认接受。近代王国维作《宋元戏曲考》，还在说：“元曲分三种，杂剧之外，尚有小令、套数。”吴梅撰《顾曲麈谈》，虽有一些地方提到“散曲”，但仍是与“词曲”、“清曲”混合使用。可见“散曲”之名还未作为一个严格统一的概念固定下来。只到本世纪三十年代初任讷《散曲概论》问世，才第一次对“散曲”这个概念作了明确的界定：

> 散曲两字，自来对剧曲而言，惟普通以为凡演故事者谓之剧曲，杂剧传奇皆是也。凡不演故事者即为散曲。以余所知，则此种解释殊非。盖凡所谓事者，不过包含言与动两层，而散曲中纪言者有之，纪动者亦有之，纪言兼纪动者亦有之。倘谓内容演故事者即非散曲，断乎不可矣。……然则欲为散曲下一定义，或者曰凡不须有科白之曲，谓之散曲，当较为妥贴矣。至于本为杂剧中有科白之套曲，而选者削其科白，仅登曲文，如《词林摘艳》、《雍熙乐府》等书所载者，当然不能误认也。据此所列定义，统属于散曲之下者有散套与小令两种。散套两字，对剧曲中不散之套而言；小令两字，对套曲体制较大者而言。散曲为总名，散套及小令为分别之名。
>
> （《散曲概论》卷一《名称第三》）

经过任氏详尽的讨论和界定,"散曲"这一曲学基本概念方从数百年的混乱模糊状态中彻底挣脱超越出来,在逻辑的内涵和外延两个方面都获得了精确明晰的规定性,从而为曲学界普遍认同接受,成了一个规范、稳定,具有学术科学性的通行术语。近年也有台湾学者撰文对任氏"散曲自来对剧曲而言"之说提出质疑,以为是没有根据的臆断。[④]我们根据元人姚桐寿的"散套"说,认为散曲的概念意识产生于元末,从一开始就是相对剧曲而言的,任氏之说并没有错。

二、散曲学定位

我们首先提出散曲学这个概念,可以从狭义和广义两面进行理解。广义的散曲学泛指一切与散曲有关的学问,狭义的则仅仅指称古今曲学家对散曲创作的观测记录、教练习作和批评阐释等以散曲本体为对象的一切研究活动和学术成果。散曲学与戏曲(剧)学相对,就其性质而言应属于诗歌学范畴。我们这里取的是后者狭义一途。

一种文化现象能否成为专学,首先取决于其本身蓄备的信息矿藏量是否足够丰富到具有学术开采价值,同时还要估价它在整体上能否为展开系统的大规模学术劳动提供充分广阔的空间,即能否容纳巨量的智力、人力投入。作为一种非常独特的文化现象而发生于元明清三代的散曲创作,应当说是充分地具备上述条件的。元代散曲本身就是中国诗史上少见的奇迹之一。无论在形式还是内容方面,它所表现出来的想象力和创造力都十分惊人,足称天才之作。它所开拓的审美天地和提供的美感经验,富有新奇性和独特性,是其他诗种无法替代、后人也无法临摹复制的。正因为它具有天然生就的独一无二的迷人风韵和永恒的魅力,所以尽管它在题材内容上不及唐宋诗词丰厚广阔,但仍然与唐诗、宋词同样辉煌,公认为一代

最优秀诗歌的显著标志。元散曲在创作数量上也同样惊人，仅在它的早期就有“词山曲海”、“三千小令”的记载。[⑤]有元一代散曲作品的总量究竟达到了几位数，至今仍然无法估测。遗憾的是由于种种原因，大量作品严重散失，流传下来的已不足5000篇。[⑥]明清散曲继元散曲之后，进一步推进发展，投入人力之巨，留存数量之多，则胜过元人。据近年出版的《全清散曲》和新近问世的《全明散曲》统计，[⑦]明代散曲今存12670篇，清散曲今存4380篇。明清散曲在整体艺术水平上虽未超过元散曲，但在内容题材和语言风格的丰富性、多样性方面，在反映社会生活、精神生活的深度和广度上又胜过元代散曲，更是同时期模唐拟宋的诗词创作所难以望其项背的。元明清散曲一面在数量与质量上积累了具有学术开采价值的丰厚矿藏，另一面又与除开文学自身之外的古代音乐学、近代音韵学、近代语词学、音乐语言学以及古代戏曲学等多种学科紧密联系，互相渗透，这就从历时性与共时性两个方面为展开系统的大规模研究活动提供了广阔的空间和前景。散曲研究不仅需要上述诸学科的协同合作，更需要各专门学科的独进深入。在此基础上对其他各学科所产生的反推动反促进作用也是可以预料的。散曲之成为专学，在理论上不应存在问题。

散曲之学并非出自我们想象虚构，标新猎奇，而早已是历史的客观存在，只是有其实无其名而已。在本世纪任讷开创现代散曲学之前，传统的散曲专学已在戏曲学之前诞生，初步形成了曲乐、曲韵、曲谱、曲集、曲论等各分科齐头并进的研究格局。如元代三大散曲学家燕南芝庵、杨朝英和周德清及其著作就展示着元人研究元散曲的辉煌成绩。明代散曲学虽与后起的戏曲学合流，也仍然可以看出曲学家对散曲的重视。一般是戏曲、散曲并重，其中不乏以散曲为主或专门讨论散曲的著作。如李开仙的《词谑》就是一部重点研讨散曲喜剧品格的论著。如果再把数以百计的一大批专为散曲著作、作品撰写的序跋评点短论考虑进来，就更不会怀疑明代散曲学

的存在。清代以降，戏曲学发达起来，散曲学逐渐沦为戏曲学的附庸，大部分被戏曲学吞没。即使如此，曲学家也没有完全忽略散曲的存在，仍在自己的课题范围内给散曲以一席之地。如《北词广正谱》、《九宫大成谱》都收录大量散曲树为曲式样板。乃至王国维的《宋元戏曲考》，还要拉上元散曲以证元曲文章之优秀。如果说王国维、吴梅之前的传统散曲学尚处于概念混乱、缺乏体系、逻辑性不强的前科学阶段，那么以任讷《散曲概论》为标志的现代散曲学就完全具备了当代学术的一切科学性特征。不论是散曲史的系统研究和基本原理的概括，抑或是散曲作品及散曲论著的编辑整理，都产生了一批高水平的或者是里程碑式的学术专著。如除任讷《散曲概论》之外，卢前的《散曲史》、梁乙真的《元明散曲小史》、郑振铎《中国俗文学史》中的元代散曲专论等，都是一批学术水平很高的散曲学专著。在散曲作品的搜集整理方面，成绩尤为显著。继任讷《散曲丛刊》与卢前《饮虹簃曲刻续刻》之后，隋树森《全元散曲》于六十年代编成，凌景埏、谢伯阳的《全清散曲》于近年问世，最近又有谢伯阳的《全明散曲》出版。这三项巨大工程的告竣，标志着古代散曲作品的纂集校理工作已基本完成。解放以后，特别是八十年代以来，又有不少优秀的散曲论著涌现。孙楷第的《元曲家考略》、罗锦堂的《中国散曲史》、李昌集的《中国古代散曲史》等都是在三十年代任、卢开创的散曲学基础上取得的新成果。1990 年中国散曲研究会在石家庄成立。1991 年在扬州召开了散曲研究会的第一次会议，“标志着中国散曲的研究队伍已经形成、壮大，中国对散曲研究已经开始脱离附庸于戏曲研究和诗词研究的状态，这是对中国散曲研究成果的一次总检阅。”[⑧]从学术史的角度看，散曲在事实上已无可争辩地成为一门专学。

然而，同样的事实是散曲学在学术研究格局中，从来都是被包容在戏曲学或词曲学之中，似乎仍未能取得独立的地位。人们宁愿承认自己是戏曲学家、曲学家或词曲学家，而不愿承认是散曲学家；

至今还未见有人使用"散曲学"的专门概念来代替"散曲研究"这个描述性的一般称谓。这种"有实无名"的奇怪现象不能不引起我们的深思。究其原因不外两点:一是属于价值观念方面的。由于传统价值体系结构的封闭性和超稳定性,因此对新兴文艺品种尤其是通俗文艺具有一种天然的鄙视和排拒意识。散曲在根深蒂固的传统偏见中,历来被视为不登大雅之堂的"小道"、"薄技",在"世之共称唐诗、宋词、大元乐府"的元代,就同时被"儒者每薄之",⑨"庸俗易之,用世者嗤之"。⑩正统学人对散曲的普遍轻藐到明清时期表现得更加厉害,《四库提要》的观点足具代表性:

> 词曲二体在文章技艺之间,厥品颇卑,作者不贵,特才华之士以绮语相高耳。……其于文苑,同属附庸,未可全斥为俳优也。⑪

四库馆臣之所以手下留情,没有把曲全斥为俳优,一棍子打死,那是因为词曲不分,曲沾了词的光。及其为仅在存目中著录的《张小山小令》和《碧山乐府》两部散曲集作提要时就毫不客气了,竟一斥其为"可谓敝精神于无用",一斥其为"与伶官歌妓较短长,而穷极窈眇,是亦不可已乎!"散曲虽远没有唐宋词幸运,但比起戏曲来,还不算是最倒霉的了,总算在挨骂之后,还有张可久与王九思两人的曲集被著录存目以叨陪末座。而戏曲则连挨骂被批判都不配,更不必说入席就座了。公允地说,四库馆臣的学术观点并非属于特别荒谬反动的一类,只不过是代表了封建社会最一般最普遍的权威性价值观念而已。在这种时代风气中,散曲要改变其"附庸"地位,以获得学术的独立性,那几乎是不可能的。随着历史进入二十世纪,戏曲与小说在一夜之间身价百倍,成了本世纪初最热门的显学。相形之下,散曲的鄙贱地位不仅未有改善,反而再一次沦为戏曲学的附庸。只有戏曲学、戏曲学家,而没有散曲学,散曲学家,散曲学完全由戏

曲学承包的学术格局从此形成。这种价值系统表层结构的新变化，其实仍是传统学术观人为地区分正统与非正统、有用与无用、显学与非显学的功利主义深层结构的一种新形式、新表达。

造成散曲学有实无名的另一个原因，是近代科学的学术意识、方法的淡泊和缺乏。近代学术在思维方式上的一个显著特征是注重分析，利用逻辑的可能性，分门别类，建立专学。追求世界的无限的可分析性是为近代科学的基本精神。这种分析精神相对传统古典学术观从外在整体上综合性、经验性地把握世界的方式是一个超越和进步。古典学术的综合性把握方式与现代科学的系统观有着本质的区别，不可避免地带着前科学非逻辑的笼统性、混沌性和粗浅特征。而现代学术的整体系统观则是以近代分析科学为前提，以各门专学的充分发展为基础，在更高层次更高水平上对世界的综合把握。二者不可同日而语，决不容混为一谈，强拉为戏曲学承包散曲学的根据或理由。散曲与戏曲、与词确实有着千丝万缕的联系，存在着不少共同点，客观上提供了综合研究的可能性。但这种综合研究只能在散曲学独立凸出之后，通过分析达到对其特征、规律的充分认识、展露，才能彻底摆脱以往的前科学混沌状态，超越传统的古典学术范式，提升到现代科学综合系统把握的高层水平。否则，不徒会导致散曲学与戏曲学各自学术个性的失落，更为严重的后果是造成学科领域界限不清，引起一系列本属常识问题的混乱。这里仅举一例，如乔吉提倡“凤头”、“猪肚”、“豹尾”的“作今乐府法”，就被当今不少戏剧学论著当作一种关于戏剧结构的理论加以评述，而无须顾及陶宗仪引述乔说之后所作的注解：“所谓今乐府，即今〔水仙子〕、〔折桂令〕之类也。”[12]乔说显然是专指散曲而言，论者当然也可以以戏曲与散曲不分当作理由，将其推广到戏曲，再进一步推广到戏剧研究中去。

对于散曲实际成就与其学术地位极不相称的现状，一些有识之士也曾流露过深深的忧虑。王季思说：“我们注意到：散曲本身的特

点运用在演唱中,就显示出比诗词更具优越性。……但是,散曲在诗坛上却始终不能与诗词争胜,在文学史上的影响也远不能与诗词相比。散曲为什么没能象诗或词那样成为一代文学的主流,这个问题是值得研究探讨的。"[13]顾学颉说:"元散曲接近当时的口头语言成份较多,与传统的诗歌有较大不同。与词(长短句)比较接近,但仍有相当距离。与元杂剧同出一祖,有血缘的联系,但也并不相同,也就是说仍有它自己独立性的成份在。这方面,似乎还很少有人注意及之。"[14]王、顾两位曲学前辈所提出的问题,可能是由许多原因造成的,但散曲学沦为戏曲学乃至戏剧学的附庸,而不能独立成为一门与之平行的学科,恐怕是一个直接的原因。

三、散曲学史定位

现在我们进一步提出"散曲学史"这个概念。它应当把散曲学作为对象,以历代散曲论著为直接资料,来作更高层次的理论研究,它是探索散曲学自身建设的历史和规律的一门学问。就其学术品质而言,应属于诗学理论批评史的范畴,是研究之研究、批评之批评,解释之解释,具有学术史的性质与特征。这是一门有待建立的新学科,它当然跳不出广义散曲学的范围,但这里我们是与狭义散曲学相对而言的。下面从几种关系中予以定位。

(一)散曲学史与散曲学的关系

两者既有联系又有区别。散曲学的研究对象是散曲,是围绕散曲创作的本位而进行的批评和研究,包括对作品的鉴赏、阐释和流派风格、渊源流变以及作家背景等方面的探究。除此之外,与散曲紧密相关的音乐、音韵、语词等边缘知识的研讨当然也包含在散曲学范围之内。总之,散曲学始终是以散曲本体为注意焦点,以对散曲创作的各种现象进行解析、说明和价值评判为中心目的的学术活

动。由于对象性质和研究目的之规定,在研究方式方法上就不可能完全是纯客观主义的。换句话说,追根溯源、求实求真的实证主义方法在散曲学中不是万能的,也不是唯一的。譬如,在意义阐释和价值判断过程中,不仅不能屏除批评主体的介入,相反,主体的参与介入是必需的而且是应当受到鼓励的。因此,散曲学不仅运用“我注六经”的客观研究法,同时也离不开“六经注我”的主观批评法。古今同行学者的学术成果即使能够进入研究者的视野,一般也是仅仅作为立论的参照,多是根据需要采用割取称引的方式,而绝不可能舍本求末,把注意力转移到对既有成果的系统清理和审视当中。散曲学的任务和价值就在于多说些什么,而不是去总结说过些什么,尽管他事先应当了解已说过些什么。强调凸出“多说些什么”才是散曲学的学术个性和价值所在,并不否认任何创新和个性都带有历史的承传性和连续性,都是历史的“语言锁链”上的一环。散曲学在其发展累积过程中,已逐渐形成了一套基本概念、术语和命题,构成了这个学科约定俗成的“话语系统”与“语法结构”。研究者在创新之前已先在地接受了这个“话语系统”,从而把那些既成的概念、术语和命题作为创造的起点,并遵循共同的“语法结构”进行思维和表述。散曲学不可能也无必要去对自身原有的“语言”进行全面彻底的反思改造。

散曲学史则以散曲学为对象,在散曲学无暇顾及也无力顾及的知识积累和“语言系统”两个层面上构筑起自己的研究体系。它首先把历代散曲学论著作为注意焦点,负责对那些尚处于混沌状态的纷乱材料予以梳理、整合,抽绎线索,给定秩序,作出合乎历史——逻辑的编排和解释,并通过对过去和现在的回顾总结,达到对未来的展望预测。其次是针对散曲学所使用的“话语系统”和“语法结构”,把约定俗成的那些基本概念、术语、命题以及所包含的思维方式凸现出来,进行全面系统的审视、考辨、阐释和评价。从而变不自觉为自觉,变含混隐晦为清晰透明,达到严密化和逻辑化。因此,它

是对散曲学的俯视和超越，是更高层次上的纯理论研究。由于对象和目的不同，在取径方法上也大异其趣。散曲学史必须排除批评主体情感或主观因素的介入、干扰，以追求纯客观的还原式的阐释和说明为第一原则，避免主观臆测和牵强附会，反对把个人的主观认识强加给对象。如果说散曲学的批评鉴赏和解释，需要"六经注我"的创造性参与发挥，那散曲学史更多需要的则是"我注六经"的客观主义态度。在考索评价前代散曲学家说过什么、对什么而说、为什么这样说、从什么地方说起等一系列基本问题时，不可避免要以散曲创作的事实作为衡量和理解的基准与依据，但那是为了求实求真，而与审美批评的主体介入与审美意义的价值判断有着极大的不同。此外，从解释的语言形式来看，作为今人、后人对古人、前人的批评诠释，当然要使用现代的术语、概念，乃至全部语言。解释实质上是一种语言对另一种语言的"翻译"。但解释作品和解释理论却各自有其根本不同的"翻译"原则。在作品批评中，遵循的是接受美学的规律，"作者未必然，读者未必不然"甚至"诗无达诂"的现象是合法的存在。这如同积极的意译法，多种结果间只有高下优劣之分，不存在是非对错之别。理论的批评解释则不同，所遵循的是逻辑实证主义的原则，必须采用严格对应的直译法，一切以恢复原义为旨归，最忌臆解、曲解古人，用现代术语生扣硬套，把古人现代化。因此，直译的多种结果并不是多样性的合理存在，其间有着是非对错之别，只有切合原义的一种是正确的。如果说散曲学的解释方法在很大程度上具有"意译"的特征，那么散曲学史的解释则纯属"直译"。当然，上述差别仅仅是从理论上、从价值判断和认知判断两种认识方式的主要方面加以区分把握的，事实上，在散曲学中也离不开认知判断，如散曲史研究；散曲学史也需要研究者主观能动性的发挥，凡解释就无法脱离主观性，只是由于解释对象的不同，主观的内容和成份有所不同罢了。

散曲学史与散曲学既是两门互相区别、互相对立的独立学科，

又有着相辅相成、互为条件、互为因果的密切联系。后者为前者提供资料和基础,没有后者,前者就形同无源之水、无根之木,变成了不能存在的虚无;而前者的建立和发展,又反过来为后者提供资料、信息和预测,推动促进其走向自觉、完善,达到科学的严密化,从而在史的总结和反思中再生出新方向、方法和新成果。

(二)散曲学史与戏曲(剧)学史的关系

从逻辑上说,戏曲(剧)学史是研究古代戏曲(剧)理论的科学,散曲学史是研究散曲理论的科学,各自属于不同的学科领域,具有不同的学术性质,本是平行并立、不容相混的两门学科。但由于历史上戏曲与散曲在音乐、语言方面存在着交叉联系,传统曲学才有理由把二者放在一起作综合研究,一般都不加以区别。近年兴起的戏曲(剧)学史研究也是如此,大都把散曲理论的一部分内容作为研究对象。如前所举曲解乔吉的“作今乐府法”为作剧法之例就极具代表性。戏曲学史与戏曲学一样带有古典学术略异求同的含混、笼统特征。只要随便浏览一下时下出版的各种中国古代戏曲理论批评著作,就会发现,这种萝卜白菜一锅煮的现象该是多么严重!任何一门学问都有其特定的对象和适用范围,一旦超越了自己的对象和范围,把本不属于自己领域的问题牵扯进来,不独掩盖或歪曲了其他问题的真实面目和性质,同时也造成自身逻辑体系的混乱。当一门学问、一个理论体系膨胀到占有一切、无所不包的时候,也就必然会走向它的反面,变得混乱不堪,支离破碎。这如同一剂包治百病、无所不医的药方,其疗效一定是极其有限的,决不会是什么灵丹妙药。戏曲学史强行承包散曲学史,也如同戏曲学强行承包散曲学一样,其结果或是方枘圆凿,文不对题;或是强拉硬扯,臆测附会;或前后矛盾,自己跟自己较劲,陷人进退两难的尴尬境地而无法自拔。散曲学史被长期承包,也丧失了自我独立的意识,致使一部分资料被歪曲,而另一部分资料被弃置埋没,至今也得不到注意和研究。

如历代散曲叙跋的遭遇就是如此。

散曲学史从戏曲学史中独立出来，首先要索回那部分被牵扯去的资料，恢复其原来的面目，按照其本来的意义重新进行解释。同时还须挖掘、网罗那部分为戏曲学史所无力涉及的散曲叙跋资料，并在此基础上建立起自己的体系，从而形成与戏曲学史、词学史平行并立的研究格局。但是不能否认，散曲学史与戏曲学史在客观上存在着交叉联系，如曲谱学、曲韵学就是二者共有的。二者平行独立并不妨碍共同占有这些公共领地，允许并鼓励从各自学科的特点出发去进行研究。这仍然体现了同中求异、以揭示学科个性为目的的现代分析科学的旨趣，而与以往去异存同、以泯灭学科个性为代价的古典学术思考方式有着根本的不同。即使在两门学科高度发展，各自个性被充分展现、把握之后，也只能在其边缘地带建立一些曲学形式学之类的边缘学科或交叉学科，而决不能再恢复戏曲学史吞并承包散曲学史的局面。

(三)散曲学史与中国文学批评史的关系

散曲学史是对历代散曲理论的系统总结和研究，自然应当属于中国文学批评史的范围，具体说应当属于诗歌批评史，是古代诗论体系的一个重要组成部分。散曲作为传统诗歌的三大样式之一，继唐诗、宋词之后创造了中国诗史上的第三个辉煌，积累了丰富的经验与理论，尤其是在诗与乐相结合的成功实践中，为中国诗论史增添了富有特色的新内容。中国文学批评史和诗歌理论史理应把散曲理论纳入自己的学术视野，予以阐释和评价。遗憾的是，在以往所有的诗论史和文学批评史专著中，几乎都一无例外地遗漏或排除了散曲理论。散曲论在中国诗论史、文论史上似乎从来没有发生过，或根本不具备值得一提的资格。究其原因，不外二端。一是文论家只知有诗论、词论，根本就不知道还有散曲论存在。二是虽有略知一、二者，却总误以为那只是戏曲论中微不足道的成份，与诗论

无关。这样,散曲理论在文学批评史上就永远成了一个盲点,再也无人屑于一顾。漏遗或放弃了散曲理论,中国诗学史事实上已缺失了重要的一环,说它是跛足的或残缺不完的也并不过分。散曲学史的提出和建设,毫无疑问可以弥补这一严重缺陷。

(原载《河北师院学报》1995 年第 2 期)

注释:

① 元罗宗信《中原音韵序》。

② 田守真《散曲得名于何时》,载谢伯阳主编《散曲研究与教学》,浙江教育出版社 1992 年 10 月版。

③ 姚桐寿《乐郊私语》。

④ 罗忼烈《元曲、散曲的本义》,载谢伯阳主编《散曲研究与教学》。

⑤ 燕南芝庵《唱论》。

⑥ 隋树森《全元散曲自序》称:"共辑得元人小令 3853 首,套数 457 套,残曲在外。"后来虽偶有佚曲发现,综合统计,仍未超过 5000 首。

⑦ 《全明散曲》由谢伯阳纂集,齐鲁书社 1994 年出版,收作者 406 家,共辑得小令 10606 首、套数 2064 首,共计 12670 首。《全清散曲》由凌景埏、谢伯阳纂集,齐鲁书社出版,收作家 342 家,共辑得小令 3214 首、套数 1166 首,共计 4380 首。

⑧ 门岿在首届海峡两岸散曲研讨会开幕式上讲话语,引自谢伯阳主编《散曲教学与研究》第 1 页。

⑨ 罗宗信《中原音韵序》。

⑩ 朱经《青楼集序》。

⑪ 《四库全书总目》卷一九八《集部·词曲类一》。

⑫ 陶宗仪《辍耕录》卷八《作今乐府法》。

⑬ 谢伯阳主编《散曲研究与教学》第 4 页。

⑭ 同上书第 7 页。

元代无名氏小令主题析探

——以《全元散曲》为范围

范长华

一、前　言

元代有名氏散曲，较受学者的关注，而对于无名氏散曲的讨论甚少，即以何贵初先生所编《元明清散曲论著索引》而言，其目录中论文部分辑有三十六位金元有名氏散曲的相关论文，而以无名氏散曲为标题的论文竟无一篇[①]。元代无名氏多数来自社会低阶层，其姓名已亡佚，有些或许是不愿具名，他们在创作的主题上，不仅展现民间真率的性情，且能反映时代的风貌，颇有可观之处。本文拟以《全元散曲》所收录的无名氏小令为例，尝试探讨之，尚祈海内外专家学者不吝赐正。

《全元散曲》无名氏小令，除去带过曲之外，计有：北曲小令 494 首(按，补遗部分的云龛子小令不在内)、南曲小令 4 首，失宫调牌名小令 2 首，共得 500 首小令。至于带过曲，罗锦堂先生指出："所谓带过曲，一称合调，又称复调，本是散曲中的一体，前人往往把它归入小令之内，似嫌不妥。因为带过曲，是介乎小令与套数中间的一种体裁。……所以我在撰写《散曲小令谱》时，北曲小令不收带过曲，

南曲小令不收集曲。”[②]汪志勇先生曾将《全元散曲》中所有的带过曲和任中敏、汪经昌两位先生所提到的例子全部比对分析之后说:“带过曲所用曲牌绝大多数为套曲曲牌,不但在套曲组套上为两调连用或三调连用,而且不能单支曲牌用为小令的结果,同时也看出元代北曲中纯小令不多,大多为摘调,也因而断定带过曲绝非小令,而是从套曲摘出,与套曲的关系相当切密。”[③]而套曲发展的过程,汪先生也不认为是“过程简化到由‘只曲’带尾变成‘异曲带过’,然后再一步步的形成套数。”[④]私意较为赞同罗、汪两家观点,故而本文亦未论及无名氏的带过曲。

1998年河北教育出版社出版十二卷的《全元曲》,收录完整杂剧162种、残剧46种、佚目429种,共637种;散曲共4609支(套),其中小令(内含带过曲)4075支、套数489套、残曲45支(套)[⑤],堪称有元一代杂剧和散曲作品的总汇。《全元曲》不仅是搜罗上尽力,而且对艰深曲词详加注解,然而就以无名氏散曲部分而言,在出处标示和校记上不似《全元散曲》完备。《全元散曲》各曲曲末皆详注见于何书,并在校勘中详记元人散曲在各书中的异同,以及关于散曲题目、曲牌、作家的校正等等;因此《全元曲》无名氏小令固然数量上多出22首[⑥],但本文仍以《全元散曲》为讨论的范围。

二、时代背景概述

蒙古族具有草原游牧民族骁勇善战的本色,铁木真并吞各部落,号为成吉思汗,在其强悍的攻击下,金朝一蹶不振;到了太宗窝阔台即位第五年(1234),金朝灭亡。

窝阔台早期,耶律楚材和他领导的汉人集团深受倚重;但好景不长,终究敌不过经济势力雄厚的西域人。太宗末年奥都剌合蛮专权,将耶律楚材所订立的制度破坏殆尽。蒙哥继而为大汗(1251),派其弟忽必烈治理汉地,但中央政府重要官员如《元史》所载,三大行

省中无一是汉人,包括原属金朝领地的燕京行省在内[7]。

忽必烈是元代帝王汉化较深的一位,潜邸期间延揽汉人以治汉地,然而自中统三年(1262)破格提拔的王文统谋反被诛后[8],蒙古朝廷尽量避免汉人进入权力核心,加以南征北讨急需财源,于是西域人重新掌握政经大权;如忽必烈初用阿合马为相,继而又用桑哥,二人横征暴敛,独断独行,虽经汉族文臣激烈反对,亦未动摇对其宠信。由此可见,在不能"选贤与能"的民族歧视政策之下,国祚短促也就理所当然了。

治国以用人为本,而唐宋以来科举的选士制度,仅太宗九年(1237)曾采耶律楚材建议举行过一次科考,此后长期中断,直到仁宗延祐二年(1315)才举行第二次的会试,虽说制度延续下来,但中间也曾停顿,总共元代科考只有十六次,每次选各地合格三百人赴试,蒙古、色目、汉人、南人各七十五名,设德行、明经科,额定会试取一百人,四种民族各二十五人,蒙古人与色目人一榜,汉人与南人一榜。如此名额有限,待遇不平等,促使大批士人走校官(教官)之途,然而这也是非常艰难之路:由直学进而助教,再由学谕或学录进而领事、学正或山长,再进为州教授,均需三、四十年岁月辗转磨勘之苦,有幸者始入官流为县主簿,而终身不入流任卑职者大有人在[9],此所以令元代士子为之心寒。固然也有保举之类的途径,但保举走后门的情况十分严重,且久入鲍鱼之肆,志气消磨净尽。至于处在中下层的僚属,与同僚间格格不入者甚众,其抑郁之情,可以想见。

元代是中国历史上第一个以统一的纸币为基本货币制度的朝代,但是钞法的虚弊败坏,却造成百姓十分沉重的负荷。忽必烈中统二年的元宝钞发行量是七万三千三百五十二锭,其后每年增加,至元二十三年(1286)发行量高达二百一十八万一千六百锭[10]。为应付通货膨胀,朝廷以发行新钞救急,所以至元二十四年桑哥上台首要政绩便是发行"至元宝钞"。武宗海山,是元代中期最无作为的帝王,重用西域人脱虎脱,任意动用钞本,至大三年(1310)发行"至大银

钞”,第一次发行量便有一百四十五万余锭之多,但发行一年就中止。老百姓在频换新钞之下,层层剥削的惨况不言而喻。

蒙古人为动员被征服各地区的人力、物力,特别注重户口的调查与编籍,遂发展出“户计”制度[11]。诸色户计须世代相守,不能改业;其所担承赋税与役法的弊端,在《元典章》内常见朝廷三令五申,如大德四年(1300)钦令:“今知各场富上灶户往往多余冒占贫穷之人,内多买柴煎盐,私相典卖,开耕租田,一切无禁。今后运司严加禁治,更为差官体究。”[12]官商与富户勾结贪赃的结果,贫苦的盐户若不私自贩盐,就得典妻鬻子或亡命天涯。虽举盐户一例,可以知秋。

在宗教信仰方面,有元一代采取兼容并蓄的政策。自长春子丘处机北上会见成吉思汗后,全真道日渐兴盛,虽在宪宗八年(1258)与至元十八年(1281)两次佛道论辩中失败受挫,但未减退民间的信仰。此后全真道与内丹南宗逐渐合流,而新旧符箓诸派也渐趋汇合。佛教同样也受到成吉思汗的垂青,临济宗僧侣海云和他的师父中观,大概是最早和成吉思汗有关系的僧人[13],朝廷对佛教的尊崇,《元史纪事本末》载:“虽帝后妃主,皆因受戒,而为之膜拜。正衙朝会,百官班列,而帝师亦或专席于坐隅。且每帝即位之始,降诏褒护,必敕章佩,监络珠为字以赐,盖其重之如此。”[14]可见佛教势力之庞大,而江南民间的禅宗信仰向来十分流行。

三、主题探讨

元代无名氏小令主要呈现情爱、隐逸与时政三大主题,兹将各主题分别探讨于下。

(一)情爱主题

《全元散曲》约有四分之一的无名氏小令在歌咏情爱,这一类主题的作品不啻为元代市民情爱和欲求的写照,如偷情私欢、男女怨

怼、咏美妓或美人、相思之苦等，都是情爱主题的重要内容。兹分述于下：

1. 偷情私欢

在情爱主题的小令中，最引人注目的是三十首偷情私欢的作品，其中记主人与侍婢梅香偷情的十一首《中吕·红绣鞋》，头尾俱全，曲曲相关，实为一组重头小令；如开场曲子云：

> 老夫人宽洪海量。去筵席留下梅香。不付能今朝恰停当。款款的分开罗帐。慢慢的脱了衣裳。却原来纸条儿封了裤裆。

短短数句立即呈现一把年纪的男主人渴求神态，如此诙谐的开场，自然引人入胜。偷情的时候，大都在担惊受怕：

> 轻轻的鞋底儿放。脚不敢把地皮儿汤。又早被这告舌头门扇儿响。（"手约开红罗帐"首）
> 栗子皮踏著不提防。惊得胆丧。諕得魂扬。便是震天雷不恁响。（"款款的分开罗帐"首）

由于夫人盯得太紧，无法称心如愿的情景，下列二首宛然在目：

> 不甫能寻得个体目。点银灯推看文书。被肉铁索夫人紧缠住。又使得他煎茶去。又使得他做衣服。倒熬得我先睡去。
> 恰睡到三更前后。款款的擦下床头。不提防㺃酒夫人被窝里搜。这场事无干净。这场事怎干休。諕得我摸盆儿推净手。

至于梅香的苦水则有：

> 背地里些儿欢爱。对人前怎敢明白。情性的夫人又早撞将来。

拦着粉颈。落香腮。吃取他几下红绣鞋。

任中敏先生对这十一首《红绣鞋》小令赞云："此物人文，而如此直率，应是古今文人匪夷所思者。杨朝英乃卓然一代选曲名家，遇此奇秽，竟为拔登简册，忝不为怪，斯真可见元时曲家之风气矣。……诸词都足资一粲，以其传情写态，俱能刻画入里也。"[15]。这十一首偷情私欢的小令虽取不登大雅的题材，但情思真切，下笔泼辣，深具蒜酪风味的北曲本色。此外，尚有比这些更为露骨的小令，如：

伸玉臂把才郎搂定。束纤腰不整乌云。美甘甘舌尖儿冷丁丁。低声叫。悄声应。咱两个亲的来不待亲。（中吕·红绣鞋）

祆庙内。盼艳冶。不觉的怪风火烈。把才郎沈腰烧了半截。谁似你做得来特热。（双调·寿阳曲）

任先生评云："狂情恶态，适足以启后人《唾窗绒》等猥薄之风，非所尚矣。"[16]按，明代中期杭州富家子弟沈仕（约1490—1565）的《唾窗绒》，以香奁体著称，其中小令皆用南曲，故雅丽多，本色少。且观察沈氏较为白描的《南双调·锁南枝》曲词[17]：

爹娘睡。暂出来。不教那人虚久待。一见喜盈腮。芳心怎生耐。身惊颤。手乱揣。百忙里解花了。绣裙带。

其笔调轻倩自然，仍有文人气质，实难抵上述元代无名氏小令的本色。固然无名氏作品露骨之处不免"狂情恶态"，但无疑的，这一类主题的小令展现了元代曲家的民间情趣，以及题材取舍的倾向。

2. 男女怨怼

当情爱发展受挫时，自是将一股怨怼之气倾泻曲中。这一类小令多为怨女口吻，而怨男之作甚少，不到五首；其中怨恨虚情假意，

不守盟誓，或是深夜未回家的约有十余首，如：

> 小梅香俄俄延延待把角门关。不刺。谎敲才更深夜静须有个来时节。（仙吕·寄生草“花影儿来来往往纱窗外”首）
> 咒的你不满三十。再休想我过从的意。我今日悔懊迟。先输了花朵般身已。（双调·水仙子“转寻思转恨负心贼”首）

此外，无名氏有妓女怨斥鸨儿的十三首《中吕·红绣鞋》，也是一组重头小令；其中十一首提及鸨儿视钱如命，七首怨鸨儿狠毒，六首怨被硬生生拆散连理枝等等，如：

> 娘毒似蝎。无钱撒撇。有钞和协。突柱门不律头天生劣。不肯输半点儿亏折。才有钞不须用税说。但无钱枉费了唇舌。不见钱便无亲热。把冷鼻凹绷者。谁敢问俺娘赊。

其他还有怨斥鸨儿聒噪不休、或是斥骂鸨儿不让从良、或是罗织人错，皆是下笔毫不留情。这一组《红绣鞋》组曲宛若明镜，映照着元代沉沦在妓院的女子所过的黑暗生活。

3. 咏美妓或美人

无名氏约有三十余首小令在咏美妓，大都是美艳动人，但是留下艺名的仅有“刘春景”、“张五儿”、“刘黑麻”三人而已，如：

> 落红满地谁是主。送得春归去。有意惜花残。无计留春住。楚阳台梦儿中云共雨。（双调·清江引，题作“刘春景”）
> 本儿五。利五张。不比那贩茶船纸糊的屏障。得他来买纸风月乡。爱的是脸儿红那些模样。（双调·寿阳曲·题作“妓张五儿”）

“刘黑麻”因其本身的缺陷而成被嘲弄的对象，这在散曲中常见，任

先生把这一类“或托咏物，或托咏事，明作嘲笑，极多见”[18]列为俳体的“嘲笑体”。无名氏《中吕·红绣鞋》题作“嘲妓刘黑麻”的曲词如下：

莫不是捧砚时太白墨洒。莫不是画眉时张敞描差。莫不是蜻蜓飞上海棠花。莫不是翠钿压。莫不是明皇妃坠下马。

句句镶嵌，比喻活泼，形象生动，是十分讨喜的小令。以上这三位无名氏妙笔下的美妓，或许因未达到夏庭芝所要求的色与艺高标准，或许不曾活跃于大都会，故而不见载于《青楼集》[19]，但在元代民间数不清的美妓中能保存艺名及素描式的小令，已经是非常难得的了！

见佳人缟素一身穿。阁着泪汪汪在坟墓前。哭着痛人天。一只手匙撩一半儿蹇。（仙吕·一半儿，《全元散曲》校注：“此曲后半似有讹夺”）

此曲描绘一位扫墓的佳人引发男士的注目，似乎有违于传统礼教的行径，然而元代民间不少藉清明扫墓而掠夺妇女的事件，惹来家庭悲剧；如无名氏《包待制智斩鲁斋郎》第一折鲁斋郎上场道：“我今来到这郑州，时遇清明节令，家家上坟祭扫，必有生得好的女人。我领着张千一行步从，直到郊野外踏青走一遭去来。”[20]于是霸占人妻，拆散恩爱美眷。元代有名氏小令罕见对上坟美人的特写，此一首无名氏小令不仅在咏美人的题材上别具一格，而且可做为《鲁斋郎》在反映元代社会现实方面的参考资料。

4. 相思之苦

《全元散曲》所收无名氏南曲《南吕·七贤过关》四支曲子乃“四季相思”的主题，如第三首曲词：

金风暑渐消。不觉新秋至。掇起酒钟儿。少个人陪侍。君家命里。奴家命里。促织聒得聒得奴心碎。一迷埋怨到说奴不是。把情书来写。寄与我郎知。休负橙黄橘绿时,一秋好景君须记。闪得似南来孤雁飞。闲愁闲闷。管他甚的。最苦伤情处。雨打梧桐叶落时。

此组重头小令的风格,展现南曲柔婉缠绵的特色,且多引前人诗句,倍添雅丽;值得注意的是在五、六、七句的复叠,如第一首"恹恹为伊。愁怀为伊。只听得管声管声喧天地。"第四首"君冷自知。奴冷自知。雪花下得下得纷纷细。"均是。这样的句式其实在今日南管清唱的曲子里,或是在歌仔戏曲词中都不难听到。《全元散曲》无名氏南曲小令仅存此四首,特别显得珍贵,可以想见这四首按季节咏相思的小令,当时必定传唱大江南北。

按月份来咏相思苦的组曲,元代无名氏有《商调·梧叶儿》题作"十二月"的十二首小令,如:

重阳节。秋暮时。为折傲霜枝。归兰舍。忆旧时。梦魂儿。飞入销金帐儿。("九月")

其每月的相思,配合节令景致,情意与姿态均颇动人。早在郭茂倩《乐府诗集》清商曲辞中便有《月节折杨柳》,以十二月及闰月,每月一首[21];敦煌出土的歌辞里也有十二月联章体[22],可见此一形式的联章诗歌其民间趣味十分浓厚。《全元散曲》虽有马致远及孟昉等有名曲家的十二月重头小令[23],但多为文人雅趣;相形之下,无名氏《梧叶儿》组曲曲词朴拙清秀,主题是男女"十二月。十二时。无一刻不嗟咨。"("十二月")的相思苦,深具民间色彩。

咏调名,也是民间曲子的特征,无名氏有四首《大石调·初生月儿》便是以"初生月儿"做开头首句。在一弯弓月凄清暗淡的夜里,

自易引发妇女相思情怀，如第二首：

> 初生月儿一半弯。那一半团圆直恁难。雕鞍去后何日还。捱更阑。淹泪眼。虚簷外凭损阑干。

这是一组色泽清丽，较为含蓄的作品，不似下面所引《中吕·乔捉蛇》那般本色：

> 毒似两头蛇。狠如双尾蝎。闪的我无情无绪无归着。几时几时捱得彻。愁一会闷一会。柔肠千万结。将耳朵儿撅了把金莲蹶。

《全元散曲》仅存此《乔捉蛇》一首小令，“乔捉蛇”这三字，对油腔滑调，虚伪应付之徒，实是一大讽刺。此曲把握住调名的寓意，首句便当头棒喝，骨子里却透出殷切的相思。

无名氏小令约有九十余首是属于相思主题，绝大部分是抒发女子相思的情怀，刻画男子相思的小令较少，如：

> 哀告花笺纸。嘱咐笔尖儿。笔落花笺写就词。都为风流事。寄与多情艳姿。既一心无二。偷功夫应付些儿。（仙吕·醉中天）
>
> 丝丝梅雨透窗寒。苒苒离愁魂梦间。隔云山万里空长欢。要相逢难上难。望天涯倚遍阑干。咱本是英雄汉。尚兀自把泪弹。他那里怎生般消瘦了容颜。（双调·水仙子）

此二例曲，一为文士，一为壮士，其相思折磨之苦均不亚于女子；尤其《水仙子》作者自称“英雄汉”，难得的是侠骨柔情，能将心比心，且末二句全用口语，毫不掩饰。

(二)隐逸主题

隐逸思想是元代曲家的思想主流,整个元代的有名氏或无名氏作家,无不以隐逸为主旋律。兹将无名氏小令这一类主题拟从下列三方面探讨之。

1. 田园之乐

> 问天公许我闲身。结草为标。编竹为门。鹿逐成群。鱼虾作伴。鹅鸭比邻。不远游堂上有亲。莫居官朝里无人。黜陟休云。进退休论。买断青山。隔断红尘。(双调·蟾宫曲)

此曲可视为隐逸主题中歌咏生活乐趣的典型。小令从"闲身"开场,在远离纷争的乡野之间闲度岁月,看似恬淡,却隐含多少悲凉;"莫居官朝里无人"一句,道破此身之所以"闲"的愤激与不公。

> 知分限识进退决嫌疑。傲富贵甘清贫绝是非。看诗书温语孟鸣周易。见天心察地理。住宅儿水绕山围。卧东窗三竿日。灌西园二亩畦。最相亲稚子山妻。(双调·水仙子)

这位元代汉士在既不平等又名额甚少的科举制度下,不仅钻研"诗书语孟周易",以古圣先贤典籍自我砥砺,且知进退,察时势,不得志则守清贫,其精神与气节令人赞赏。

不讴歌理想化的隐逸情怀,而以白描速写真实的田园农村景象,则有下列《越调·柳营曲》:

> 暮雨收。楚天秋。看夕阳古塚陨畔头。伴哥又挡搜。待打王留。扯碎布留彪。沤麻坑门摸泥鳅。见棠梨捧打鞭彪。偷甜瓜香喷喷。折酸枣醋溜溜。牧童儿归去倒骑牛。

这是一幅元代活活泼泼的农村实景，图中一对顽皮宝贝的伴哥和王留，他们摸泥鳅、偷瓜、打梨、摘枣等等打闹揪扯的形象与声音如在眼前。如此不避俚俗口语的素描乡野生活，透着与世无争，自得其乐的情境，在元代无名氏小令中并不多见。

酒，是隐逸生活所不可缺少之物。对沉抑下僚的元代士人而言，沉醉乃是另一种意义上的清醒，于是提及“酒”的无名氏小令，几乎都以醉倒或沉醉为乐，如：

> 从负郭问桑麻。遇邻翁数花甲。铁笛儿在牛角上挂。酒瓢儿在渔竿上插。诗囊儿在驴背上跨。眼底事抛却了万万千千。杯中物直饮到七七八八。欢百岁谁似咱。哈哈。要罢便罢。分付与风月烟霞。准备着归家来耍耍。（小石调·归来乐）

这是五首曲子的一组重头小令，此为第五首；其特色是每首小令都有一句或两句的“哈哈”，可戏称“哈哈曲”。曲中仿佛见到一位嗜酒隐士步履踉跄的身影，在豪迈的“哈哈”一声中，笑尽“万万千千”的俗事。当然，也有因酒而弹颓废的调子，如：

> 宾也醉主也醉仆也醉。唱一会舞一会笑一会。管甚么三十岁五十岁八十岁。你也跪他也跪恁也跪。无甚繁弦急管催。吃到红轮日西坠。打的那盘也碎碟也碎碗也碎。（正宫·塞源秋）

这一类颓废色彩的作品数量很少，这些无名氏作家如此有意识地大张醉倒的旗帜，以非理性的放纵，将才华与年华践踏脚下，在豪放颓废之中，内蕴极度的精神苦闷。

2. 藉古抒慨

藉古抒慨的元人散曲，多由歌咏古人古事以抒发归隐或劝世的

旨意。在《全元散曲》中,陶渊明被颂赞的次数高达九十次以上[24];无名氏小令所歌咏的历史人物,亦以渊明出现的频率最高,如列在《全元散曲》无名氏小令的第一首便是:

那老子彭泽县懒坐衙。倦将文卷押。数十日不上马。柴门掩上咱。篱下看黄花。爱的是绿水青山。见一个白衣人来报。来报五柳庄幽静煞。(黄钟·红锦袍)

任中敏先生十分赞赏:"将渊明归隐一事,在古今来赞叹播咏,都成陈言滥套之中,却能异样写得活泼生动。"[25]此曲开场称渊明"那老子",予人亲切感;全曲重心在"懒"字,"功名意懒",是元代隐逸主题散曲所经常见到的词语。

五柳庄头陶令宅。大似彭泽。无限黄花有谁戴。去来。去来。(双调·庆宣和)

周德清《中原音韵》列此曲为小令定格,且评曰:"妙在彭字属阳,仅二十二字,愈字少,愈难作,五字绝句法也。"[26]私意以为此曲令人激赏之处不仅如此,其他如第三句问句的感慨深沉,特别是取自"归去来兮"的"去来"重叠句;无名氏《庆宣和》有十首小令均是"去来"重叠句收尾,颇令人咀嚼回味,其隐逸主题十分明显。

在元人散曲中,仅次于歌咏渊明历史人物的便是范蠡。无名氏小令则有三首咏范蠡之作,其中双调的《阿纳忽》与《一锭银》二首皆直接歌咏范蠡扁舟归去,唯独《水仙子》却弹别调,其曲词是:

画桥斜映钓鱼舟。撒网攀罾不暂收。西湖南浦天然秀。古范蠡何处有。今人不饮时乾休。船刺在荷花荡。马拴在金线柳。直吃的尽醉方休。

“古范蠡何处有”的疑问句，今古相照，表露深沉的慨叹。至于霸王、功臣、将相，在隐逸主题的小令中显得尤其苍白，如：

黄尘万古长安路。折碑三尺邙山墓。西风一叶乌江渡。夕阳十里邯郸树。老了人也么哥。老了人也么哥。英雄尽是伤心处。（正宫·叨叨令）

此曲前四句两两相比：生者竞逐于功名场上，而北邙山下已不辨龙蛇；乌江渡头与邯郸古城，均笼罩在苍凉秋暮中；一切终归空幻！伤心者，不只是为古人，更为一事无成、桑榆晚年的自己啊！类似藉古抒怀的主题，还出现在咏韩信与张良、贾谊与屈原、石崇的富、阮籍的哭、伍子胥的龙泉剑、韩愈被贬潮阳道等等小令中，而以咏秦桧与岳飞的题材较引人注意，其曲词如下：

岳王兴邦死狱。秦桧废国居枢。两个兴废事何如。忠义祠神象。奸宄杖身躯。都做了北邙山下骨。（中吕·红细鞋）

此首小令表现以下几个特色：一是挑选元代散曲家甚少提及的前朝史事，尤其颇具敏感性的岳飞和秦桧；二是曲子褒忠贬奸，暗含对蒙元朝廷的讽刺；三是所咏岳飞和秦桧均落得“北邙山下骨”收场，除了“万事转头空”的慨叹外，其内敛的苦闷实为深刻；四是对比句式强烈，尤其在“兴邦死狱”、“废国居枢”，具有雄奇排界之势。

3. 兼咏修道

元代儒、释、道三教融合的潮流中，无名氏也出现此类主题的作品，如：

慧光明彻本来宗。无边法界一性通。通。禅心空不空。如来

共。老君儒化同。(南吕·金字经)

曲中一个"通"字,足以代表三教共融的精神,相较之下,无名氏小令对道教的倾向较大,特别是《全元散曲》补遗部分的三十六首小令,道教色彩很浓,如《双调·水仙子》以八支小令分别歌咏吕洞宾等八仙;又如《南吕·金字经》九首全讲修道炼丹;再如五首《商调·梧叶儿》以"天边月"开头的重头小令亦是此类,且举其第二首为例:

天边月。月上弦。卯酉不虚传。八两汞。八两铅。一觔全。照破了三千及大千。

这一类偏重修道炼丹之术的小令,宜从宗教的实用性与推广性来看待,而不宜强求其艺术造诣。

无名氏有题作"贪"、"嗔"、"痴"、"戒"、"定"、"慧"等六首《商调·梧叶儿》,如"贪"的曲调:

一夜千条计。百年万世心。火院有海来深。头枕连城玉。脚踏着遍地金。有一日死来临。问贪公那一件儿替得您。

如此浅俗语言,谆谆劝世,表现遁世思想与修道精神。此外,另有一组《商调·梧叶儿》十三首,分别题作:庐山寺、蒋山寺、金山寺、焦山寺、甘露寺、惠山寺、鹤林寺、灵岩寺、天平寺、虎丘寺、灵隐寺、茅山观、天台洞等;是咏佛教名寺为主,附带咏道教的洞观;如此的组合,在元代重头小令中别具风貌,兹举二例:

梅竹歧通县。伽蓝屋傍崖。泉水篆闲阶。印月曹溪派。松风云浪斋。童子扫莓苔。怕七朼庐仝到来。(惠山寺)
玄圃山前道。红云岛外村。一壶景四时春。夕有猿敲户。朝

无客扣门。见几个捕鱼人。犹自向山中避秦。(天台洞)

这一系列以寺观为标题的组曲,曲风清丽闲雅近于张小山,其主题仍在"隐逸"。

(三)时政主题

元代无名氏以时政为主题的小令约有十余首,富有社会性与时代性,最为脍炙人口的作品,当属下面这首:

堂堂大元。奸佞当权。开河变钞祸根源。惹红巾万千。官法滥刑法重黎民怨。人吃人钞买钞何曾见。贼做官官做贼混愚贤。哀哉可怜。(正宫·醉太平)

小令对于钞法的紊乱一再抨击,在"钞买钞"之间,老百姓不知被刮下几层皮。至于另一个"祸根源"的"开河"问题,王师忠林指出:"当是指至正十一年丞相脱脱荐贾鲁开治黄河复归河道之事。"[27],其所依据乃《元史·河渠志》。该《志》记载:至元四年(1344)夏季黄河暴涨,灾情严重;至正十一年(1351)四月命贾鲁以工部尚书为总治河防使,"其用物之凡:椿木大者二万七千、榆柳杂梢六十六万六千,……兼以和买民地为河,并应用杂物等价,通计中统钞百八十四万五千六百三十六锭有奇。"[28]王先生总结"开河"工程时说:"所用财资,差不多等于当时全年所发行的钞额[29]"(同㉗)。再加上不学无术的官儿作威作福,刑法如炉,促使"红巾"愈发蔓延。其实白莲教早已在民间秘密活动,到了至正十一年,白莲教首领"颍州妖人刘福通为乱,以红巾为号,陷颍州。"[30]此时堂堂大元已近尾声。《辍耕录》称此首小令:"自京师以至江南,人人能道之。古人多取里巷之歌谣者,以其有关于世教也。今此数语,切中时病,故录之,以俟采民风者焉。"[31]此曲淋漓痛快,如火山溶岩喷薄而出;其对时政的针砭,对百

姓的悲悯,都是元代散曲不可多得的珍品。

> 夺泥燕口。削铁针头。刮金佛面细搜求。无中觅有。鹌鹑嗉里寻豌豆。鹭鸶腿上劈精肉。蚊子腹内刳脂油。亏老先生下手。(正宫·醉太平)

极新奇的比喻,极夸张的修辞,使此曲显得与众不同。《全元散曲》题作"讥贪小利者",如此将讽刺的对象予以普遍化,且做漫画式的处理,恐怕不宜界定在一般的贪小利者,其矛头应是针对那些向百姓予取予求、"无中觅有"的贪官污吏和特权份子。

> 不读书有权。不识字有钱。不晓事倒有人夸荐。老天只恁心偏。贤和愚无分辨。折挫英雄。消磨良善。越聪明越运蹇。志高如鲁连。德过如闵骞。依本分只落的人轻贱。(中吕·朝天子)
> 不读书最高。不识字最好。不晓事倒有人夸俏。老天不肯辨清浊。好和歹没条道。善的人欺。贫的人笑。读书人都累倒。立身则小学。修身则大学。智和能都不及鸭青钞。(中吕·朝天子)

元代地方政坛的腐败混浊,以及在畸型的政经体制下所导致传统价值观的改变,从上例题作"志感"的两首小令可见端倪。在贤者隐闭,青钞至上的元代,苦的是修身志高的士子与安分守己的百姓。这些"不读书有权"、"好和歹没条道"的脚色,也经常出现在当时的民间戏台上,如李行道《包待制智勘灰阑记》第二折郑州太守上场诗:"虽则居官,律令不晓;但要白银,官事便了。"王仲文《救孝子贤母不认尸》第二折巩推官上场诗:"小官姓巩,诸般不懂;虽然做官,吸利打哄。"[32]此外,关汉卿《感天动地窦娥冤》窦娥问斩时唱道:"天

也！却不把清浊分辨。可知道错勘了盗跖颜渊。有德的受贫穷更命短。造恶的享富贵更寿延。天也！做得个怕硬欺弱，不想天地也顺水推船。”[33]均是强烈抨击讽刺当时官吏昏昧无能，善恶倒置，草菅人命的黑暗现象。“志感”两首小令，虽非大块文章，也非脚色扮演的杂剧，然而所揭示的时政主题不可谓不深不广。

> 朝烧炼暮烧炼朝暮学烧炼。这里串那里串到处都串遍。东家骗西家骗南北都诓骗。惹得妻埋怨子埋怨父母都埋怨。我问你金丹何日成。铅汞何日见。只落的披一片挂一片拖一片。（正宫·塞鸿秋）

此首小令题作“丹客行”，对招摇撞骗最后落得衣衫褴褛的丹客行径，予以强烈的批判嘲讽。当时地方道士与僧徒良莠不齐，更有恶行重大者，如陆登善《河南府张鼎勘头巾》中的清庵道士王知观，既与妇人通奸，且助恶妇杀夫栽赃[34]。凡此可见，在朝廷优遇释道的元代，不守戒律的僧人道士所带给百姓的怨苦。

> 对人前敲禅板谈经说法。背地里跳墙头恋酒贪花。你虽是千般智量高。他又早十面埋伏下。吓得他赤条条东躲西扒。这耳朵今番轮到他。亏了个救命王菩萨姓马。（双调·沉醉东风）

《全元散曲》题作“僧犯奸得马表背救”，其校注云：“《北宫词纪外集》注元人作，题目表背作裱褙”[35]可知是以裱褙为业的姓马人士，把这名犯色戒被逮着的僧人给救了出来。这首小令对挂羊头卖狗肉的和尚嘻笑怒骂地讽刺一番，而且把当场赤条条和尚东躲西扒的情状绘影绘声，藉此可以看到元代滥芋充数的僧徒遭社会大众诟病的一面。

> 打着面皂雕旗招飐忽地转过山坡。见一火番官唱凯歌。呀来

呀来呀来呀来齐声和。虎皮包马上驮。当先里亚子哥哥。番鼓儿劈鬅扑桶擂。火不思必留不剌扑。簇捧着个带酒沙陀。(双调·水仙子)

时政主题的元代散曲,多是批判嘲讽时政与社会的黑暗面,但是像这首小令如此欢颂蒙元军队凯旋归来的盛况,却十分罕见。此曲状声词多,如一连四叠"呀来",番鼓的擂声"劈鬅扑桶"喧天价响,"火不思"这种波斯、阿拉伯的古拨弦乐器[36]也是"必留不剌"响,把凯歌游街的壮盛声容全部展现。队伍前面骑马的壮士称为"亚子哥哥","亚子"本是五代李克用的养子,骁勇善战的李存孝,而李存孝的故事一向是民间说唱或戏曲的热门题材。队伍在众兵簇拥下的"带酒沙陀",得意的姿态突出纸上。

凤凰朝。麒麟见。明君天下。大德元年。万乘尊。诸王宴。四海安然朝金殿。五云楼瑞霭祥烟。群臣顿首。山呼万岁。洪福齐天。(中吕·普天乐)

此首小令原见于《中原音韵》西域拙斋琐非复初所题的一篇序,序中评此曲:"音亮语熟,浑厚宫样,黄钟、大吕之音也,迹之江南,无一二焉。"[37]《全元散曲》题作"大德天寿贺词"。成宗铁穆耳继世祖忽必烈帝位登基后一遵世祖典制,无所变革,在位十三年间社会安定,有"守成之治"的美称。此首小令歌颂明君,其价值不在雍容华贵的宫廷气派,而是记录大德元年(1297)朝廷盛会的一景,寄寓了朝野人士对太平岁月的殷切厚望。

四、结　语

元代,是中国有史以来首次由草原游牧民族统一治理的时代。

在特殊的时代背景下，元代无名氏小令的主题，呈现以下特色：（一）在情爱主题的层面，是常见偷情、怨怼、咏美妓、叹相思的作品，泼辣中见真诚，讥讽中有情意，充分表现元代民间的爱与欲。（二）在隐逸主题层面，歌颂田园之乐、或是藉古抒慨，并兼咏修道。固然士不遇而隐的主题，历朝文学作品皆有之，但在元代阶级歧视政策与科举特别艰难的情况下，无名氏这一类主题的小令，亦足以唱出时代不平的心声。（三）在时政主题层面，反映着开黄河劳民伤财，更加速了红巾起义；钞买钞，百姓不胜剥削；贪婪无度、不学无术的官吏权贵；颠倒黑白、混淆是非、社会价值观的遽变；作奸犯科、滥芋充数而享有优厚待遇的僧道之士等等，这一类小令均予以一针见血的讥刺。此外，尚有描述凯旋归来的蒙古军队游街，以及大德元年宫廷庆贺成宗寿诞的一瞥；这是元代散曲中极为少见的主题，出自于无名氏笔下，多少吐露了民间对朝廷的期待。

总之，经上文的探讨后，元代无名氏小令在主题呈现上颇具特色，在元代散曲坛上的地位，应予确认。

（原载《中国古典文学研究》2000 年第 3 期）

注释：

① 何贵初编：《元明清散曲论著索引》（香港：玉京书会，1995 年 10 月）。

② 罗锦堂撰：《南北小令新论》，《锦堂论曲》（台北：联经出版公司，1979 年 11 月），页 469～470。

③ 汪志勇撰：《元人小令再探》，《元人散曲新探》（台北：学海出版社，1996 年 11 月），页 56。

④ 同注③，页 58。

⑤ 徐征、张月中、张圣浩、奚海等编：《全元曲》（石家庄：河北教育出版社，1998 年 8 月），凡例第一条。

⑥ 《全元曲》比《全元散曲》多出无名氏 22 首小令如下：商调挂金索“我爱闲居”至“聪明君子”等十首，页 8807；中吕满庭芳“风尘艳娃”题作“风月”，页 8832；中吕红绣鞋“手腕儿白似鹅翅”题作“赠妓”，页 8839；中吕朝天子“早霞”题作“庐山”，

页 8852；双调清江引"愁听画楼檐外铁"至"鱼沉雁杳绝信音"等四首题作"相思"，页 8905；双调拨不断"老书生"，页 8932；不知宫调、甜水令"麻绦草履风袍袖"至"把心猿意马方拴定"等四首，页 8965。按，以上所录仅双调清江引四首标明出处见于《雍熙乐府》卷 19，及《选古今南北剧》卷 1，页 8905。

⑦ 明、宋濂等撰：《宪忠本纪》、《元史》（台北：鼎文书局，1970 年 3 月），卷 3，页 44。

⑧ 《奸臣列传》，《元史》卷 206，页 4596。

⑨ 王明荪撰：《元代的士人与政治》（台北：台湾学生书局，1992 年 3 月），页 162 所引《送花教授秩满序》，程端学《积斋集》卷 2。

⑩ 《食货志》，《元史》卷 93，页 2373。

⑪ 萧启庆撰：《元朝史新论》（台北：允晨文化公司，1999 年 5 月），页 78。

⑫ 《元典章》（北京：中国书店，1990 年 10 月），卷 22、户部卷之 8，"新降盐法事理"项下，页 369。

⑬ 陈高华撰：《元代佛教与元代社会》，《元史研究论稿》（北京：新华书局，1991 年 12 月），页 363。

⑭ 陈邦瞻撰：《元史纪事本末》（台北：三民书局，1966 年 6 月），卷 18"佛教之崇"，页 112。

⑮ 任讷撰：《曲谐》（台北：台湾中华书局，1971 年 9 月，《散曲丛刊》第四辑），卷 1，页 3～4。

⑯ 任讷撰：《曲谐》卷 1，页 45。

⑰ 谢伯阳编：《全明散曲》（济南：齐鲁书社，1994 年 3 月），页 1367。

⑱ 任讷撰：《散曲概论》，卷 2"内容"，页 28。

⑲ 夏庭芝所撰：《青楼集》，记载活跃于元代大都会勾栏艺人一百三十余位，并为之作小传，收录于《中国古典戏曲论著集成》第二册（北京：中国戏剧出版社，1982 年 11 月）。

⑳ 无名氏：《鲁斋郎》，脉望馆钞校内府附穿关本；收录于《全元杂剧》初编第二册（台北：世界书局，1985 年 3 月）。

㉑ 宋，郭茂倩编撰：《乐府诗集》（台北：里仁书局，1981 年 3 月）卷 49，页 722。

㉒ 按，敦煌出土以十二月联章的歌辞有编号为斯氏第 6208 号两首，均失题。

㉓ 隋树森编：《全元散曲》上下册（台北：台湾中华书局，1971 年 4 月），马致远《仙吕·青哥儿》"十二月"见上册，页 230；孟昉《越调·天净沙》"十二月乐词"见下册，页 1397。

㉔ 王师忠林撰：《元代散曲中所表现的隐逸思想》，《元代散曲论丛》（台北：文

津出版社,1997年1月),页26—48。

㉕ 任讷撰:《曲谐》,卷2,页58。

㉖ 元·周德清撰:《中原音韵》,收录于《中国古典戏曲论著集成》第一册,页251。

㉗ 王师忠林撰:《由刘时中的两套散曲和无名氏的一首小令探讨元代的一些败政》;《元代散曲论丛》,页107—108。

㉘ 《元史》卷66《河渠志三》"黄河条",页1653,亦见于注㉗文。

㉙ 《元史》卷42《顺帝纪五》:"至正十二年,……诏印造中统元宝交钞一百九十万钱锭,至元钞十万锭。"页894;亦见于注㉗文,页111,附注18。

㉚ 《元史》卷42《顺帝纪五》,页891。

㉛ 元·陶宗仪撰:《辍耕录》(台北:世界书局,1978年4月),"醉太平小令"条,页3380。

㉜ 李行道《灰阑记》,雕虫馆本,收录于《全元杂剧》初编第九册;王仲文《救孝子》,雕虫馆本,收录于《全元杂剧》初编第三册。

㉝ 关汉卿《窦娥冤》第三出《滚绣球》,脉望馆校古名家本,收录于《全元杂剧》初编第一册。

㉞ 陆登善《勘头巾》,脉望馆就于小榖本校古名家本,收录于《全元杂剧》初编第八册。

㉟ 《全元散曲》下册,页1741。

㊱ 刘监、江蓝生编:《元语音词典》(上海:教育出版社,1998年9月),页127。

㊲ 同注㉖,页178。



20世纪词曲研究论著目录索引

20世纪词学研究成果一览

一、著　作

（一）　总集类

词学全书/查培继辑//木石山房 1916
唐五代宋辽金元名家词集六十种辑/刘毓盘//北京大学 1925
唐五代二十一家词辑/王国维辑//海宁王忠悫公遗书 1927
校辑宋金元人词/赵万里//中央研究院历史语言研究所 1931
词话丛编/唐圭璋//南京词话丛编社 1934
清名家词/陈乃乾辑//开明书店 1937
全宋词/唐圭璋//国立编译馆 1940
敦煌曲子词集/王重民辑//商务印书馆 1949
唐宋词人年谱/夏承焘//上海古典文学出版社 1955
敦煌曲校录/任二北//上海文艺联合出版社 1955
全金元词/唐圭璋编//中华书局 1979
全唐五代词/张璋、黄畬编//上海古籍出版社 1986
敦煌歌辞总编/任半塘编著//上海古籍出版社 1987
《敦煌歌辞总编》匡补/项楚//台北新文丰出版公司 1995
隋唐五代燕乐杂言歌辞集/任半塘、王昆吾编著//巴蜀书社 1990

唐宋词集序跋汇编/金启华、张惠民等//人民文学出版社 1990
日本学者中国词学论文集//上海古籍出版社 1991
明词汇刊/赵尊岳辑//上海古籍出版社 1992 影印本
宋代词学资料汇编/张惠民//汕头大学出版社 1993
词学研究书目(1912-1992)/黄文吉//台北文津出版社 1993
唐宋词集序跋汇编/金启华等//台湾商务印书馆 1993
两宋词人年谱(960-1279)/王兆鹏//台北文津出版社 1994
第一届词学研讨会论文集/台湾中央研究院文哲所筹备处编委会主编//台湾中央研究院文哲所筹备处 1994
唐五代词索引/胡昭著、罗淑真主编//当代中国出版社 1996

(二) 专著类

词学指南/谢无量//中华书局 1918
词学常识/徐敬修//上海大东书局 1925
词史/刘毓盘//上海群众图书公司 1931
词曲通义/任中敏//商务印书馆 1931
词学/梁启勋//京城印书局 1932
词学通论/吴梅//商务印书馆 1932
中国词史大纲/胡云翼//北新书局 1933
词学概论/胡云翼//世界书局 1934
人间词话/王国维//开明书店 1935
宋词通论/薛砺若//开明书店 1937
词学研究法/任二北//商务印书馆 1943
读词偶得/俞平伯//开明书店 1947
敦煌曲初探/任二北//文艺出版社 1954
唐宋词论丛/夏承焘//上海古典文学出版社 1956
宋姜白石创作歌曲研究/杨荫浏、阴法鲁//人民音乐出版社 1957
宋词四考/唐圭璋//江苏人民出版社 1958
辛稼轩年谱/梁启超//台湾中华书局 1960

词调与大曲/梅应运//香港新亚研究所 1961
词籍考/饶宗颐//香港大学出版社 1963
词学诠衡/梁启勋//香港上海书局 1964
词筌/余毅恒//台北正中书局 1966
佘雪曼词学演讲录/佘雪曼//香港雪曼艺文院 1970
迦陵谈词/叶嘉莹//台北纯文学出版社 1970
苏门四学士词研究/李居取//文史哲出版社 1973
冯延巳研究/林文宝//台北嘉新水泥公司文化基金会 1974
人间词话研究汇编/何志韶编//台北巨浪出版社 1975
珠玉词研究/蔡茂雄//文津出版社 1975
清真词研究/王支洪//台北东大图书公司 1978
宋词散论/詹安泰//广东人民出版社 1980
苏辛词比较研究/陈满铭//文津出版社 1980
唐声诗/任半塘//上海古籍出版社 1982
中国词文学论考/[韩]车柱环//汉城大学出版部 1982
欧阳修词研究及其校注/李栖//文史哲出版社 1982
论诗词曲杂著/俞平伯//上海古籍出版社 1983
词乐曲唱/洛　地//人民音乐出版社 1983
姜白石传记资料/朱传誉//台北天一出版社 1985
宋词音系入声韵部考/金周生//台北文史哲出版社 1985
词学论丛/唐圭璋//上海古籍出版社 1986
灵溪词说/缪钺、叶嘉莹//上海古籍出版社 1987
唐宋词史/杨海明//江苏古籍出版社 1987,高雄丽文文化事业公司 1996
词学考诠/林玫仪//台北联经出版事业公司 1987
词学十讲/龙榆生//福建人民出版社 1988
词学研究论文集(1911－1949)、(1949－1979)/华东师范大学中文系古典文学研究室编//上海古籍出版社 1982、1988
词学综论/马兴荣//齐鲁书社 1989
宋词研究/胡云翼//巴蜀书社 1989

词话十论/刘庆云//岳麓书社 1990,台北祺龄出版社 1995
周邦彦研究/钱鸿瑛//广东人民出版社 1990
王国维词论研究/叶程义//文史哲出版社 1991
词学论丛/吴世昌//罗音室学术论著第二卷　中国文联出版公司 1991
宋词概论/谢桃坊//四川文艺出版社 1992
唐宋词风格论/杨海明//上海社会科学院出版社 1992
南唐二主词研究/詹幼馨//武汉出版社 1992
周密词研究/金启华、萧鹏//齐鲁书社 1993
阳羡词派研究/严迪昌//齐鲁书社 1993
辛弃疾研究论文集/孙崇恩等主编//中国文联出版公司 1993
东坡乐府研究/唐玲玲//巴蜀书社 1993
中国词学史/谢桃坊//巴蜀书社 1993
张元幹词研究/曹济平//齐鲁书社 1993
中国词学批评史/方智范等//中国社科出版社 1994
唐宋词纵横谈/杨海明//苏州大学出版社 1994
词学论稿/沈家庄//广西师范大学出版社 1994
宋词艺术论/李争光//吉林大学出版社 1994
南宋词史/陶尔夫、刘敬圻//黑龙江人民出版社 1994
中国古代词史/李正辉、李华丰//台北志一出版社 1995
词话学/朱崇才//台北文津出版社 1995
晚唐迄北宋词体演进与词人风格/孙康宜著,李奭学译//台北联经出版事业公司 1994
唐五代词的文化观照/刘尊明//台北文津出版社 1994
词学通论/吴梅//华东师范大学 1996 年标点本
唐代酒令艺术/王昆吾//台北文津出版社 1993、上海知识出版社 1995
宋代词学审美理想/张惠民//人民文学出版社 1995
况周颐与蕙风词话研究/孙惟城、张传信//黄山书社 1995
历代词纪事会评丛书/钟振振主编//黄山书社 1995
唐宋词研究/刘维治//辽宁师范大学出版社 1996

宋词辨/谢桃坊//上海古籍出版社 1999

(三) 博士学位论文

朱彝尊及其词学/江润勋//香港大学 1971
词学理论综考/梁荣基//台湾大学中文研究所 1976,北京大学出版社 1991
晚清词论研究/林玫仪//台湾大学中文研究所 1979
碧鸡漫志校笺/徐信义//台湾师范大学国文研究所 1981
宋代女词人及其词作之研究/任日镐//政治大学中文研究所 1982
南宋三家遗民词人之研究/黄孝光//中国文化大学中文研究所 1983
宋南渡词人研究/黄文吉//东吴大学中文研究所 1984,台湾学生书局 1985
周济词论研究/李钟振//台湾师范大学国文研究所 1984
稼轩辛弃疾词研究/李东乡//汉城大学 1985,汉城通文馆 1985
隋唐五代燕乐杂言歌辞研究/王小盾//扬州师范学院 1985,中华书局 1996
词与音乐关系研究/施议对//中国社会科学院研究生院 1986,中国社会科学出版社 1985
周济词论之研究/莫云汉//香港珠海书院中国文学研究所 1987
南宋词研究/王伟勇//东吴大学中文研究所 1987 ,文史哲出版社 1987
北宋词人贺铸研究(附东山词校注)/钟振振//南京师范大学 1988,台北文津出版社 1994
王沂孙词研究/王筱芸//南京师范大学 1988
宋南渡词人群体研究/王兆鹏//南京师范大学 1990,台北文津出版社 1992
唐宋词研究/[日]青山宏//日本大学 1990,东京汲古书院 1991 、北京大学出版社 1995(程郁缀译)
宋词与佛道思想/史双元//南京师范大学 1990,今日中国出版社 1992
清初词学综论/李京奎//台湾大学中文研究所 1990
王安石词研究/朴宗喆//东吴大学中文研究所 1991
苏轼词研究/刘石//北京师范大学 1991,台北文津出版社 1992
清代词学理论研究/孙克强//复旦大学 1992
词的审美特性/孙立//南京师范大学 1992,台北文津出版社 1995

唐宋诗析赏架构研究/李若莺//高雄师范大学 1993
唐五代词研究/郑哲//台湾大学 1993
南宋姜吴典雅词派相关词学论题之探讨/刘少雄//台湾大学 1994
苏轼意内言外词隅测/刘昭明//东吴大学中国文学研究所 1994 年
周密及其韵文学研究:诗词及其理论/张薰//台湾大学 1994
白石道人词之艺术探微/黄永姬//台湾师范大学国文研究所 1995

二、论　文

(一)　综合研究类

20 年代—40 年代

词的界说/周辨明//科学 8 卷 4 期　1923
词与曲之区别/吴梅//国学研究会演讲录第一集　商务印书馆 1927
研究词乐之意见/任二北//国立中山大学语言历史研究所周刊 4 卷 39 期　1928
词源/[日]铃木虎雄(汪馥泉译)//语丝 5 卷 17 期　1929
关于词格底长短句发达底原因/[日]青木正儿(汪馥泉译)//语丝 5 卷 19 期　1929
增订词律之商榷/任二北//东方杂志 26 卷 1 号　1929
宋词体制略考/王敦化//齐大国学丛刊 1 期　1929
词曲合并研究概论/任二北//清华周刊 32 卷 8－10 期　1929
词的原始与形成/姜亮夫//现代文学月刊 1 卷 5 期　1930
清季四十词人/龙沐勋//暨南大学文学院集刊 1 集　1931
常州词派之流变与是非/任二北//清华中国文学会月刊 1 卷 3 期　1931
词的起源/胡云翼//现代学生 2 卷 7 号　1933
词体的演进/龙沐勋//词学季刊创刊号　1933
词学讲义/况周颐//词学季刊创刊号　1933
与夏臞禅论白石旁谱书/吴梅//词学季刊 1 卷 2 期　1933
两宋词人与诗人与道学家/陈子展//文学创刊号　1933

词律质疑/龙沐勋//词学季刊1卷3号 1933
研究词学之商榷/龙沐勋//词学季刊1卷4号 1934
词调变名考/李维//清华月刊41卷3-4期 1934
苏门四学士词/龙沐勋//文学2卷6期 1934
两宋词人时代先后考/唐圭璋//词学季刊2卷1-2号 1934-1935
大晟府考略/李文郁//词学季刊2卷2号 1935
词学的起源时间考/华连圃//北强月刊2卷1期 1935
《水调歌》小考/罗根泽//太白2卷11期 1935
宋女词人及其他/张云史//教育生活2卷5-10期 1935
论词谱/龙沐勋//语言文学专刊1卷1期 1936
令词出于酒令考/夏承焘//词学季刊3卷2号 1936
乐府补题考/夏承焘//文澜学报2卷2期 1936
休歙十词人/宛敏灏//学风6卷4期 1936
词迻/夏承焘//中国文学会集刊3期 1936
诵诗的沿袭与歌诗的产生/姜亮夫//青年界10卷5期 1936
词源流考/[日]目加田诚(于式玉译)//文学年报3期 1937
词的正变/王季思//战时中学生1卷11期 1939
词牌考源/江寄萍//新光1卷4-5期 1940
诗词辨异/许颖//中国文艺3卷5期 1941.1
晚近词风之转变/龙沐勋//同声月刊1卷3号 1941
论词之句法/吴徵铸//斯文1卷14期 1941
论词/缪钺//思想与时代3期 1941
中国文学上之倚声问题/詹安泰//中山学报(广州)1卷1期 1941
词调索隐/映庵//同声月刊2卷5号 1942
晚清史词/吴徵铸//斯文2卷7期 1942
词曲同异浅说/俞平伯//华北作家月报 1943
论词之作法/唐圭璋//中国学报1卷1期 1944
论词的起源/萧涤非//国文月刊26期 1944
唐宋两代蜀词/唐圭璋//文史杂志3卷5-6期 1944

《秦王破阵乐》的来源/杨宪益//零墨新笺　中华书局 1947
词韵约例/夏承焘//国文月刊 55 期　1947
词统与明曲家词/赵景琛//文史杂志 6 卷 1 期　1948
"阳上作去""入派三声"说/夏承焘//国文月刊 68 期　1948
词曲异同的分析/王季思//国文月刊 70 期　1948
论词境的虚实/谢若田//文会丛刊 1 辑　1948
论词的特性和诗词分界/怀玖//文艺复兴 4 期　1949
敦煌曲子词集叙录/王重民　敦煌曲子词集//商务印书馆 1949

50 年代—70 年代
唐宋词叙说/夏承焘//浙江师范学院学报　1955.1
词/王瑶 //文艺学习　1954.9
评王瑶先生论"词"/刘乾//光明日报　1955.9.11
答刘乾同志论"词"/王瑶//光明日报　1955.9.18
谈谈词的艺术特征/龙榆生//语文教学　1957.6
宋词形式考:以词林纪事所载作品为中心/徐镜普//青丘大学创立十周年纪念文集 1 辑　1958
人间词话随论/徐翰逢//人文杂志　1960.4
唐五代词韵考/[日]中田勇次郎(马导源译)//日本汉学研究论文集　台北:中华丛书编审委员会　1960.7
清词坛点将录/饶宗颐//东方文化 6 卷 1-2 期　1961
词论十评/夏承焘//文学评论　1962.1
词品补正/唐圭璋//南京师范学院学报 1963.1、中华文史论丛 5 辑　1964
关于词的起源问题/阴法鲁//北京大学学报人文科学版　1964.5
婉约派词研究中的几个问题/吴文治//光明日报　1964.8.30
诗余论:宋词批判举例/夏承焘//文学评论(北京)　1966.1
浙西阳羡常州三派词略论/何须显//新亚书院中国文学系年刊 1 期 1963
常州词派家法考/邝士元//人生 33 卷 3 期　1968
词与禅悟/饶宗颐//清华学报 7 卷 1 期　1968.8

清词年表/饶宗颐//新社学报4期　1970

清词与东南亚诸国/饶宗颐//庄泽宣教授七秩晋五纪念文集　香港　1970

唐五代词的统计与分析/阙铭//壬子端午诗集　台北市文献委员会　1972

金代词人群体的组成/张仓礼//东北师范大学学报　1987.4

论诗词曲三者发展的一贯性/卢元骏//台湾中国书目季刊7卷1期　1972

常州词派比兴寄托之说的新检讨/叶嘉莹//现代文学51期　1973

甪里词考/[韩]车柱环//东亚文化14辑　1977

论词的起源/唐圭璋、潘君昭//南京师范学院学报　1978.1

彊村丛书中所刊元词补正/唐圭璋//大公报在港复刊三十周年纪念文集　大公报1978

词的校勘/三山老人//青年战士报　1979.4.18

重修清史艺文志"清词别集之属"校正/王国昭//台湾中央图书馆馆刊新12卷1期　1979

刘熙载论词品及苏辛词/詹安泰//文学评论丛刊三辑　中国社会科学出版社　1979

唐词长调考/黄坤尧//幼狮学志15卷3期　1979

80年代—90年代

词的派与体之争/施蛰存、周楞伽//西北大学学报　1980.1

唐宋词调的演变/吴熊和//杭州大学学报　1980.3

关于词的起源/刘铭恕//郑州大学学报　1980.4

从白石道人自度曲看唐宋词人度曲的方法/赖桥本//国文学报9期　1980

词的对比技巧初探/王熙元//古典文学二集　台湾学生书局　1980

唐宋曲子渐兴于隋说/徐信义//庆祝阳新成楚望先生七秩诞辰论文集　台北文史哲出版社　1981

谈词的主题表现/王熙元//庆祝阳新成楚望先生七秩诞辰论文集　台北文史哲出版社　1981

一条界破青山:略谈诗词之区别答同学问/江辛眉//上海师范学院学报　1981.2

敦煌曲子词用韵考/张金泉//杭州大学学报　1981.3
北宋怀古词小考/[韩]车柱环//台湾中央研究院国际汉学会议论文集　中央研究院文学组　1981
词话七种考佚/林玫仪//台静农先生八十寿庆论文集　台北联经出版事业公司　1981
历代词学研究述略/唐圭璋、金启华//词学1辑　华东师范大学出版社　1981
令引近慢考/林玫仪//古典文学4集　台湾学生书局 1982
古代诗话词话学术价值初探/张葆全//广西师范学院学报　1982.1
两宋词论述略/吴熊和//杭州大学学报　1982.2
总论词体的特质/缪钺//四川大学学报　1982.3
从宋人词集的名称看宋词的几个问题/杨海明//浙江师范学院学报　1982.3
试论宋词题材狭窄的原因/杨海明//学术月刊　1982.9
选声择调与词调声情/吴熊和//杭州大学学报　1983.2
宋词中的豪放派与婉约派/吴世昌//文史知识　1983.9
日本的词学/张珍怀//词学　2辑　华东师范大学出版社　1983
《念奴娇》格律辨析/周叔彝//唐宋文学论丛(四川大学学报丛刊21辑)　1983.11
宋词豪放、婉约两派说质疑/唐玲玲//第一次全国词学讨论会论文　华东师范大学　1983
试论宋词所带有的南方文学特色/杨海明//学术月刊　1984.1
论词的起源/叶嘉莹//中国社会科学　1984.6
宋代歌妓考略/谢桃坊//中华文史论丛28辑　1984.12
唐五代词用韵考/沈祥源//研究生论文选集　江苏古籍出版社　1985
光宣词坛点将录/钱仲联//词学3辑　华东师范大学出版社　1985
试论宋词的情节性/陈列//南宁师范学院学报哲社版　1985.2
云谣集考释/[韩]车柱环//幼狮学志18卷4期　1985
词体兴起的因素/王熙元//文艺复兴159期　1985
也谈敦煌讲唱词的音乐渊源/朱绿梅//敦煌学辑刊　1985.6
试论两宋婉约词的历史地位/高建中//中国古典文学论丛第四辑　人民文学

出版社　1986

敦煌词中的男女/[韩]车柱环//敦煌学国际研讨会论文集(汉学研究4卷2期)　1986

敦煌曲在词学研究上之价值/林玫仪//敦煌学国际研讨会论文集

金词论纲/金启华//词学4辑　华东师范大学出版社　1986

敦煌词词调词体源流考/孙其芳//甘肃教育学院学报　1986.2、1987.4

关于词的异称/[日]村上哲见(杨铁婴译)//唐五代北宋词研究　陕西人民出版社　1987

敦煌词辑校四谈/柴剑虹、徐俊//古籍整理出版情况简报174期　1987.4

词的起源及其它/王昆吾//中国韵文学刊创刊号　1987

老树春深更着花:清词述略/严迪昌//文史知识　1987.11-12

关于宋词的婉约与豪放问题研究之述评/刘畅//渤海学刊　1988.1

长短句词盛行之时代辨析/王仲闻//文学遗产　1988.2

《卜算子》非严蕊作考/束景惠//文学遗产　1988.2

论唐宋词体式的发展/金志仁//东北师范大学学报　1988.6

坚决废除"唐词"名称/任半塘//词学6辑(夏承焘先生纪念特辑)　华东师范大学出版社　1988

唐代酒令与词/王小盾//文史30辑　1988

瑶台词与桃花洞:论道教与晚唐五代的文人词/葛兆光//江海学刊　1988.7

词的错简/吴企明//中国韵文学刊2期　1988

论宋代诗词异同之争/李昌集//扬州师范学院学报　1989.2

北宋词人创作环境和创作观念的变化/邓魁英//文史知识　1989.1-2

论晚唐五代词风的转变:兼论韦庄在词史上的地位/莫砺锋//文学遗产　1989.5

清人词集汇刻述略/萧新祺//古籍整理出版情况简报208期　1989.5

从疏密角度看唐宋词风格与流派的演进历程/潘裕民//古典文学知识　1989.6

论唐宋词中梦的意象/杨海明//苏州大学学报　1989.10

宋词歌唱考略/谢桃坊//文献　1990.4

金元词调考/周玉魁//词学8辑　华东师范大学出版社　1990
词的接受美学/赵山林//词学8辑　华东师范大学出版社　1990
宋词本事多不足信:以周邦彦和苏轼词为例/罗忼烈//词学杂俎　巴蜀书社　1990
论宋词韵及其与金元词韵的比较/鲁国尧//中国语言学报4期　1991
读唐宋词札记/钟振振//文教资料　1991.3
中国词学的困惑与花间集之女性特质/叶嘉莹//台湾中国文哲研究通讯1卷2期　1991
从词的实用功能看宋代文人的生活/黄文吉//国际宋代文化研讨会论文集　四川大学出版社　1991
清词平亭的我见/钱仲联//第二届清代学术研讨会论文集:思想·文学·语文　高雄:中山大学中文系　1991
本事词考辨/钟振振//江海学刊　1992.4
宋四家七夕词新论/陈祖美//文史哲　1992.7
高丽与中国词学的比较研究/[韩]车柱环//词学9辑　华东师范大学出版社　1992
宋元词论要籍叙录/刘少雄//中国文哲研究通讯2卷4期　1992
高丽唐乐与北宋词曲/吴熊和//中华文史论丛50辑　1992
论敦煌曲子/李正宇//第二届国际唐代学术会议论文集　台北文津出版社　1993
"词起源于民间"说的重新审视与界说/刘尊明//文学评论　1993.1
燕乐介定说的困惑:关于词体起源问题的再思考/徐英//暨南学报　1993.1
话说词之"正宗"与"别格":就"词以婉约为正宗"与萧世杰先生商榷/刘少平//湖北教育学院学报　1993.1
论词当以婉约为正宗兼答刘少平/萧世杰//湖北教育学院学报　1993.1
论宋词声韵的历史特征/张惠民//汕头大学学报　1993.1
宋词雅化规范化宏观透视/欧明俊//绍兴师专学报　1993.1
论诗学对宋代词学的影响/张惠民//学术研究　1993.2
《高丽史·乐志》所存宋词考辨/谢桃坊//文学遗产　1993.2

《全宋词》《全金元词》订误/葛渭君//文献　1993.4
从篇制句式看唐五代词体式之演进/詹亚园//淮北煤炭师范学院学报　1993.2
关于"词"的名称与定义的重新审视与界说/刘尊明//湖北大学学报　1993.2
唐宋词扫描:从"文学表现心理"的角度看唐宋词的发展历程/杨海明//南京师范大学学报　1993.2
《全宋词》辨误与存疑:兼辨《全宋词补辑》/张朝范//贵州文史丛刊　1993.3
唐宋词物象分析/孙立//社会科学战线　1993.3
晚清词论转变的核心:论诗衡词/陈铭//浙江学刊　1993.3
以唐、五代小令为例试述词律之形成/王伟勇//台湾东吴文史学报 11 期 1993
民歌"竹枝"溯源:竹枝词新论之一/傅如一//山西大学学报　1993.4
词体结构论简说/施议对//中国文哲研究通讯 3 卷 2 期　1993
谈词漫语/[日]坂田新(程章灿译)//中国典籍与文化　1994.1
论早期词的鉴别:兼与任半塘《唐声诗》商榷/张寅彭//上海教育学院学报 1994.1
《生查子·元夕》著作权问题的辨析/曲平//渝州大学学报　1994.1
宋代寿词的文化内蕴/刘尊明//东方文化 3 辑　1994
《明词汇刊》调名辨误/周玉魁//中国韵文学刊　1994.2
《花草粹编》误收误题唐五代词考辨/王兆鹏//中国韵文学刊　1994.2
宋代文人竹枝词的变迁/傅如一、张琴//山西大学学报　1994.3
从"雅"的演变看浙西词派的衰微/朱惠国、刘锋焘//上海教育学院学报 1994.3
词学的宏观研究走势及有关诸问题浅说/言成慧//东方丛刊　1994.3-4
本世纪敦煌曲子词研究的文化观照/刘尊明、王兆鹏//东方丛刊　1994.3-4
元明词平议/黄天骥、李恒义//文学遗产　1994.4
宋人词体观念的形成及其对词体发展的影响初探/柯雅芬//中华学苑 1994.4
略论隋诗对唐宋词的影响/王步高//吉林大学学报　1994.5

金、元、明词学研究现况及未来走向/包根弟//中国文哲研究通讯4卷2期 1994

清词研究刍议/林玫仪//中国文哲研究通讯4卷2期 1994

近现代词学批评方法论/刘少雄//中国文哲研究通讯4卷2期 1994

论词与音乐的关系及后世词谱的缺失/洪惟助//中国文哲研究通讯4卷2期 1994

略论宋词兴盛的原因及其影响/金启华//中华词学1辑 1994

明清浙籍词人考论/周少雄//中华词学1辑 1994

说《词律》的版本/周玉魁//中华词学1辑 1994

词史研究的过去与未来/王熙元//台湾中国文哲研究通讯4卷3期 1994

隋唐音乐与词的关系试探/沈冬//中国文哲研究通讯4卷3期 1994

词之宫商雌黄:试以实验语音学的方法探讨词之音乐性/罗立刚//学术月刊 1994.11

谈词中领字/蒋哲伦//台湾:第一届词学国际研讨会论文集 中央研究院文哲所筹备处 1994

论词之格律与音乐的关系/徐信义//台湾:第一届词学国际研讨会论文集

历代词话的论词特色/王熙元//台湾:第一届词学国际研讨会论文集

论"苏门"的词评和词作/王水照//台湾:第一届词学国际研讨会论文集

"渔父"在唐宋词中的意义/黄文吉//台湾:第一届词学国际研讨会论文集

从民间音乐的旋法看词调的派衍/李时铭//中国文学理论与批评论文集 台北新文丰出版公司 1995

从语言风格论"婉约与豪放"兼述"正变"问题/王三庆//宋代文学研究专刊创刊号 高雄丽文文化事业公司 1995

试述"当行"、"本色"在词坛上之应用/王勇//中国文学理论批评论集 台北新文丰出版公司 1995

昌盛与萧条:本世纪词学研究格局中的清词研究/王兆鹏//鄂州大学学报 1995.1

词的本质及理论探微:从词论到《词源》/张思齐//海南大学学报 1995.1

词体出现与发展的诗史意义/罗漫//中国社会科学 1995.1

词的用韵类型/周崇谦//中国韵文学刊 1995.1
宋代词学的矛盾价值观/朱崇才//文学遗产 1995.1
词的题材演进轨迹及宋词题材的构成/蒋安全//东方丛刊 1995.2
唐前"辞(词)"名义源流考/周延良//河北大学学报 1995.2
浅谈词中的齐杂问题/张思齐//西南民族学院学报 1995.2
文人词探源/杨卓//社会科学战线 1995.2
论歌妓在词体形成中的作用/李剑亮//学术论坛 1995.2
从词体形成的条件看词的起源/王小盾//扬州师范学院学报 1995.3
韵律分析在宋词研究上之意义/林玫仪//中国文哲研究集刊6期 1995
词调考辨/方智范//华东师范大学学报 1995.3
试论诗话词话的文学价值/李复波//广西师范大学学报 1995.3
历史的选择:宋代词人历史地位的定量分析/王兆鹏、刘尊明//文学遗产 1995.4
关键在于理论的建构和超越:关于词学学术史的初步反思/刘扬忠//文学评论 1995.4
艳词的发展轨迹及其文化内涵/张宏生//社会科学战线 1995.4
精神·物象:从诗到词的衍变/祁光禄//吉安师专学报 1995.4
试论"诗庄"、"词媚"的形成原因/许山河//海南师范学院学报 1995.4
两宋词人取材唐诗之方法/王勇//东吴中文学报1期 1995.5
论宋代咏物词的三种范型/王兆鹏//中国诗学第三辑 1995.5
宋词:对峙中的整合与递嬗中的偏取/韩经太//文学评论 1995.5
词起源于民间再阐释/刘尊明//中国韵文学刊 1995.5
唐宋词中"富贵气"/杨海明//文学遗产 1995.5
诗词中的奇正问题/张玉奇//中国诗学3辑 1995
论词人的审美心态:词学的心理学研究/吴功正//中华词学2辑 1995
五十年代以来诗词注解和"注释学"/靳极苍//学术论坛 1996.1、1996.3
论唐宋词的实用功能及其与歌妓的关系/李剑亮//杭州大学学报 1996.1.
论中唐文人词源于声诗/孙维城//安庆师范学院社会科学学报 1996.1
词为艳科辨/谢桃坊//文学遗产 1996.2

从边缘到中心:词、曲、小说的文体变迁与知识分子话语转型/张荣翼//东方丛刊 1996.2
中国古典小说中的词/唐景凯//中国韵文学刊 1996.2
试说词见于诗集的原因/刘石//文献 1996.2
浅谈词与燕乐的亲缘关系/谢剑飞//三明师专学报 1996.3
宋词结构的发展/赵仁圭//北京师范大学学报 1996.3
试论宋词对唐诗的化用及其文化解读/陈永宏//文学遗产 1996.4
天上人间:词的时空表现/[日]户仓英美//古典文学知识 1996.5
简谈宋词繁荣昌盛的"量化"标准/王兆鹏、刘尊明//古典文学知识 1996.5

(二) 作家作品研究批评类

1.李白

李白《菩萨蛮》《忆秦娥》词考/吴徵铸//斯文1卷2期 1940
今传李太白词的真伪问题/俞平伯//文学研究 1957.1
李白《清平调》三章的解释/俞平伯//光明日报 1957.2.24
与俞平伯先生商榷李白的《清平调》问题/罗蔗园、任二北//光明日报 1957.5.5
再谈《清平调》答任、罗两先生/俞平伯//光明日报 1957.6.2

2.张志和

张志和生卒年考/陈耀东//文学遗产 1984.1
张志和及其《渔父》词考阙:兼论"词固不可概人"/熊竹沅//贵州大学学报 1992.3

3.刘禹锡

从刘禹锡看民间词到文人词的转化/孙琴安//文艺学习 1991.6
刘禹锡竹枝词、踏歌词研究/邓小军//安徽师范大学学报 1983.4
刘禹锡竹枝词写作地点考辨/陈建中//上海师范大学学报 1988.3

4.温庭筠

温飞卿《菩萨蛮》词之研究/王志刚//孤兴9期 1926
温韦词之比较/唐圭璋//东南论衡1卷26期 1926

温庭筠韦庄与词的创始/郑骞//读书青年1卷4期 1944

温飞卿论/顾学颉//史地丛刊1-3期 1947

新旧唐书温庭筠传订补/顾学颉//国文月刊62期 1947

论温庭筠词的艺术风格/胡国瑞//文学遗产增刊第六辑 作家出版社 1958

温庭筠词概说/叶嘉莹//淡江学报1期 1958

温庭筠与词调的成立/赖桥本//国文学报8期 1979

温庭筠早年事迹考辨/陈尚君//中华文史论丛18辑 1981

温庭筠散论/俞明仁//中共浙江省委党校学报 1987.1

温词艺术研究:兼论温韦词风之差异/袁行霈//学术月刊 1986.2

温庭筠词的修辞:以提喻为中心/[日]中原健二(邵毅平译)//日本学者中国词学论文集 上海古籍出版社 1991

温韦词平议/宋心昌//上海教育学院学报 1993.1

温庭筠改名案详审:兼辨两《唐书·温庭筠传》之误/牟怀川//文史38辑 1994

温庭筠文学一侧面:时间流逝中的不稳定的存在/[日]山本政雄 古典文学知识 1996.2

5.韦庄

韦庄的抒情词/夏承焘//词刊 1980.4

论浣花词的修辞/戴纯如//南洋大学中国语文学会年刊 1968

韦庄、韦一的文学思想/王运熙//河北师范学院学报 1993.1

6.冯延巳

冯正中论/柯庆明//大学论坛 1967.4

读冯延巳词札记/施蛰存//上海师范大学学报 1979.3

冯正中的成就及其承前启后的地位/叶嘉莹//北京师范学院学报 1982.4

冯延巳及其词考辨/黄进德//中华词学 1995.12

7.李煜

南唐二主年谱/夏承焘//词学季刊2卷3号-3卷3号 1935-1936

词皇帝李后主/张惠康//中华诗学3卷5期、4卷1期 1970

纳兰词与后主词/冀云//文艺季刊12期 1975

南唐二主词叙论/施蛰存//中华文史论丛15辑　1980
李煜词的分期问题及其抒情特色//文史哲　1984.6
试论李煜的生活与其创作的关系/陈旭、方琳//社会科学战线　1990.3
李后主词境/[日]宇野直人(沈维藩译)//日本学者中国词学论文集　上海古籍出版社　1991
李煜与小令的全盛期/孙康宜(李奭学译)//中外文学29卷11期　1991
"赤子之心"加"成人之思":借用旧说来论李煜词/杨海明//文史知识　1994.4

8.张先

张子野年谱/夏承焘//词学季刊创刊号　1933.4
张先词用韵考/吴淑美//台东师专学报2期　1974
论张先词的"雅化"/赵晓兰//四川师范大学学报社科版　1993.1
张先知安陆考/吴熊和、沈松勤//中华词学1辑　1994

9.柳永

关于柳永及其乐章集/何芳洲//光明日报　1957.6.30
怎样评价柳永的词/王起//中山大学学报　1959.6
柳永词的词牌特色/梁丽芳//中外文学7卷1期　1978
论柳永词/唐圭璋、潘君昭//徐州师范学院学报　1979.3
柳周词比较研究/林玫仪//中外文学12卷6、7期　1983
柳永家世生平新考/李思永//文学遗产　1986.1
柳耆卿家世经历考/[日]村上哲见(杨铁婴译)//唐五代北宋词研究　陕西人民出版社　1987
柳永词的文民文学特征/曾大兴//中南民族学院学报　1988.1
《一寸金》词所反映之柳永行迹/詹亚园//淮北煤炭师范学院学报　1988.2-3
谈柳永词中的市民意识/何钦福//黑龙江教育学院学报　1991.2
柳永年谱稿/刘天文//成都大学学报　1992.1、8
对柳永生平考证中一些问题的质疑/刘天文//成都大学学报　1993.3
柳永早年事迹考辨/钟陵//南京大学学报　1994.1
柳永生卒年与交游宦迹新考/薛瑞生//中国韵文学刊　1994.2

柳永卒年新说/薛瑞生//西北大学学报　1994.3
柳永词被接受史三题/陈新璋//华南师范大学学报　1994.3
略论柳永慢词与赋体文学之关系/丰家骅//江苏教育学院学报　1995.2
论宋玉《高唐》、《神女》赋对柳永登临词及宋词的影响/孙维城//文学遗产　1996.5

10.晏殊

晏同叔年谱/夏承焘//词学季刊2卷1－2号　1934－1935
珠玉词版本考/郑骞//大陆杂志35卷12期　1967
夏瞿安著二晏年谱补正/郑骞//包遵彭先生纪念论文集　台北国立历史博物馆　1971
晏殊之感时词小考/宋龙准//中国文学9辑　1982
谈对晏殊词《踏莎行·小径红稀》的理解/沈义芙//文史知识　1985.9
论晏殊词的意象/高国藩//江西社会科学　1996.2

11.欧阳修

知不足斋钞本词七种校记/冒广生//同声月刊2卷1号　1942
六一词校记/冒广生//同声月刊2卷4、5号　1942
欧阳修及其词/躬庵//文史哲　1958.1
欧阳修在词史上的地位/邓魁英//光明日报　1963.4.14
欧阳修的颍州诗词/施培毅//江淮论坛　1980.5
论欧阳修的艳情词/郑孟彤//中国文学研究　1989.1
也谈《生查子·元夕》的作者/韩维钧//徐州师范学院学报　1991.3

12.王安石

王安石临川词考/[韩]车柱环//东方学志18期　1978.6
王安石词简论/高克勤//争鸣　1986.2
浅论王安石对传统词的改革/郭瑞林//湘潭师范学院社会科学学报　1988.1

13.晏几道

小山词主题考/宋龙准//中国语文学6辑　1983
论晏几道词/叶嘉莹//国文天地2卷12期　1987
小山词用成句及其他/吴世昌//词学论丛　中国文联出版公司　1991

小梅风韵最娇娆:论晏几道对令词发展的贡献/陈定玉//中国韵文学刊 1994.1

14.苏轼

东坡乐府综论/龙沐勋//词学季刊2卷3号 1935

东坡《卜算子》词考/任鼐//中央日报 1948.5.10

论苏轼词与北宋词坛/陈志宪//光明日报 1960.4.3

苏轼与词乐/沈祖棻//徐州师范学院学报 1978.1

论苏轼词的源和流/姜书阁//东坡词论丛(苏轼研究论文集第一辑) 四川人民出版社 1982

关于东坡乐府研究的几个问题/陈新璋//华南师范大学学报 1984.2

苏轼豪放词派的涵义和评价问题/王水照//中华文史论丛 1984.2

词风的转变与苏词的风格/袁行霈//社会科学战线 1986.3

论东坡词的主体意识/蒋哲伦//上海师范大学学报 1987.2

苏轼词集版本综述/刘尚荣//苏轼著作版本论丛 巴蜀书社 1988

从苏轼、秦观词看词与诗的分合趋向:兼论苏词革新和传统的关系/王水照//复旦学报 1988.1

论东坡范式:兼论唐宋词的演变/王兆鹏//文学遗产 1989.5

试论词对于苏东坡的意义:兼谈苏东坡的词与诗之比较/[日]保刈佳昭//日本学者中国词学论文集 上海古籍出版社 1991

苏东坡的词/[日]村上哲见(邵毅平译)//日本学者中国词学论文集 上海古籍出版社 1991

对仗与重复:苏轼《水调歌头》"人有悲欢离合,月有阴晴圆缺"的手法/[日]清水茂(贺圣遂译)//日本学者中国词学论文集 上海古籍出版社 1991

苏轼词"不协音律"辨/王维岩//北方论丛 1991.6

苏词意象的有机组合/齐笑君//辽宁大学学报 1992.3

苏东坡词辑佚和辨伪的历史考察/刘石//文献 1992.3

论苏轼的悼亡词兼论古代悼亡诗词的创作/顾之京//河北大学学报 1992.4

苏轼《念奴娇》赤壁词格律与原文试考/周策纵//中国语文通讯 1992.5

苏轼词创作的性格因素:兼论苏词与辛词的差异/刘石//中国文化月刊

1992.6
苏轼以诗为词内因说:兼论苏辛之别的一个问题/刘石//文史哲 1992.6
东坡乐府分期论/朱德才//词学 11 辑　华东师范大学出版社 1993
论东坡词的反思人生/刘乃昌//词学 11 辑　华东师范大学出版社 1993
苏词编年考辨两则/吴雪涛//河北师范大学学报 1993.1
南宋词学的东坡论/张惠民//武汉大学学报 1993.3
苏词编年考辨/王宗堂//河南大学学报 1993.5
苏词编年辨证:《东坡乐府编年笺注》献疑之一/吴雪涛//文史 40 辑 1994
苏词辨伪/邹同庆、王庆堂//郑州大学学报 1995.1
关于苏轼的婉约词:兼论苏词与北宋词风关系/[日]正本佐枝子//杭州师范学院学报 1996.1
苏轼贬居黄州期间词多诗少探因/王兆鹏//湖北大学学报 1996.2

15.黄庭坚

黄庭坚词浅析/杨海明//江西社会科学 1982.4
试论山谷词中抒情主人公的情感因素/王诃鲁//九江师专学报 1990.4
山谷词初论/张晶//辽宁师范大学学报 1992.1

16.秦观

秦少游词考/宋龙准//中国语文学 8 辑 1984
论秦少游词/杨海明//文学遗产 1984.3
淮海词版本考/徐培均//淮海居士长短句　上海古籍出版社 1985
秦少游的复雅归宗/朱德才//文史哲 1987.1
秦观李清照词艺术风格比较/周鸣琦//云南教育学院学报 1987
以格式塔心理学看秦观其人其作/李娜//广西师范大学学报 1990.1

17.贺铸

论贺方回质胡适之先生/龙沐勋//中国语文学会丛刊 1 集　1933
贺方回词之风格探析/陈静芬//王静芝先生七十寿庆论文集　文史哲出版社 1986
贺铸三论/钟振振//南京师范大学学报 1991.5

18.周邦彦

郑校清真集批语/汪东、黄侃//活页文史丛刊16期
清真词叙论/龙沐勋//词学季刊2卷4号　1935
清真词的艺术/王兰馨//人文科学杂志1957.3
清真词版本考辨:附版本源流表及清真集考异/吴则虞//西南师范学院学报创刊号　1957
评历代词话论周美成词之得失/韦金满//古典文学5集　台湾学生书局1983
周词新声鲜取大晟乐/罗忼烈//明报月刊20卷4期　1985
论清真词的抒情结构/顾伟列//文学遗产1987.1
清人对清真词的解读/陈水云//湖北民族学院学报1995.4
近年周邦彦词研究述略/崔海正、阎立亮//聊城师范学院学报1996.3
关于郑文焯批校本《清真集》/刘崇德//河北大学学报1996.3

19.朱敦儒

朱敦儒事迹编年/张而今//黑龙江教育学院学报1978.4
论朱敦儒及其词/葛兆光//文学遗产1983.3
朱敦儒生卒年月汇考/郑骞//台大中文学报创刊号　1985
朱敦儒杂考五则/邓子勉//南京师范大学学报1992.1
隐逸观念的新变:从朱敦儒隐逸词谈中唐后的隐逸/田耕宇//河北师范大学学报　1996.3

20.李清照

俞理初易安居士事辑后案/夏承焘//词学季刊3卷4号　1935
李清照论/李长之//文学杂志(北平)2卷4期　1947.9
论李清照及其作品/刘忆萱//光明日报1961.9.10、1961.9.17
李清照事迹编年/王仲闻//李清照集校注　人民文学出版社1979
李清照著作考/王仲闻//李清照集校注　人民文学出版社1979
略论李清照的词/岳国钧//贵阳师范学院学报1979.2
谈谈李清照的《词论》/徐永端//文学遗产1980.1
北宋婉约词的创作思想和李清照的《词论》/顾易生//文艺理论研究1982.2
论李清照词的婉约特色/傅经顺、傅秋爽//河北师范大学学报1984.1
读李清照词札记/唐圭璋//南京师范大学学报1984.2

关于李清照再嫁之争议/邵德润//中外文学13卷5期 1984
关于李清照词之特质研究:以文体与风格为中心/金美应//台湾:外大学报4辑 1985
李清照生平杂考三题/于中航//李清照研究论文选 上海古籍出版社1986
李清照《词论》新探/朱淡文//上海师范大学学报1987.2
略论李清照词的艺术风格/王牧//杭州大学学报1987.4
李清照改嫁性质辨析/靳极苍//求索1989.4
李清照《词论》与词学信息说/王延龄//北方论丛 1989.5
别是一家说的《词论》/张璋//文学遗产 1990.1
论古代李清照评价中的理学色彩/崔海正//齐鲁学刊1992.1
李清照近亲考/沈彩英、顾吉辰//文史37辑 1993
李清照的词与《词论》/黄宝华//上海师范大学学报1993.2
"易安体":古代女性文学高峰及其成因/陶尔夫、刘敬圻//文学遗产 1994.6
对李清照《词论》的重新解读/陈祖美//中华词学1辑 1994
李清照创作中的男性化色彩/沈金浩//广东社会科学1995.4
回顾与反思:建国以来李清照研究述评/荣斌//中华词学2辑1995

21.岳飞

岳飞《满江红》词考辨/夏承焘//京都大学中国文学报16册 1962
岳飞的《满江红》不是伪作/邓广铭//文史知识1981.3
岳飞《满江红》词真伪问题辨疑/林玫仪//第一届国际古典文学研讨会论文 台湾:古典文学研究会1985
传世岳飞词创作年代辨证/王玲//文史知识1996.7

22.朱淑真

从断肠集所窥见的朱淑真的身世及其行为/郭清寰//清华周刊41卷1期 1934
朱淑真诗词中的自我形象/董淑瑞//河北大学学报1985.4
朱淑真生活年代考辨/缪钺//文献1991.4
朱淑真事迹新考/邓红梅//文学遗产1994.2

23.陆游

放翁词考证/彭重熙//中国文学会集刊1期　1933

谈陆放翁和他的词/刘遗贤//文学遗产增刊8辑　作家出版社1961

陆游的词/夏承焘//文学评论1963.2

陆游《钗头凤》本事辨/陈列//广西师范学院学报1989.3

唐琬非陆游表妹考/施光明//杭州师范学院学报1982.1

陆词风格散步/张晓云//芜湖师专学报1983.2

24.范成大

论石湖词/华岩//词学6辑　华东师范大学出版社1988

论石湖词/黄德金//上海教育学院学报1990.1

25.张孝祥

张孝祥年谱/宛敏灏//词学2-3辑　华东师范大学出版社1983、1985

论张孝祥词/李一飞//湘潭师专学报1985.2

《于湖居士文集》附录张孝祥事迹及版本真伪考/辛更儒//文史40辑　1994

26.辛弃疾

辛稼轩交游考/邓广铭//复旦学报1期　1944

辛词初论/程千帆//武汉大学人文科学学报1957.1

试谈辛弃疾词/龙榆生//语文教学1957.3

辛弃疾词论纲/夏承焘//文学评论1959.3

辛弃疾词论略/吴则虞//文学遗产增刊6辑　作家出版社1958

宋元以来关于辛稼轩事迹记载及论评/邓广铭//辛稼轩研究论集　香港:崇文书店1972

稼轩词中的神话运用/傅锡壬//宋代文学与思想会议论文　台湾大学中文研究所主办　1979

辛弃疾美芹十论作年考辨/吴熊和//古典文学论丛1辑　齐鲁书社1980

辛弃疾《菩萨蛮》词新解/吴新雷//南京大学学报1980.3

试论辛弃疾南渡后期的思想和创作/田桂民//济宁师专学报1983.2

稼轩词版本简介/徐汉明//齐鲁学刊　1986.4

从三首词谈辛弃疾和韩侂胄的关系/梁永//词学5辑　华东师范大学出版社

1986

辛弃疾农村词篇什研究/顾之京//河北大学学报 1987.3

论辛弃疾"以文为词"的得失/李家欣//武汉教育学院学报 1987.3

从表现手法上看辛词与屈骚的关系/殷光熹//云南师范大学学报 1987.4

论辛弃疾词/叶嘉莹//文史哲 1987.4

论稼轩体/施议对//中国社会科学 1987.5

倦驼庵稼轩词说/顾随//词学6辑　华东师范大学出版社 1988

辛稼轩的俳谐词/邓魁英//词学6辑　华东师范大学出版社 1988

稼轩咏物词刍议/薛祥生//山东师范大学学报 1990.3

漫谈辛稼轩的经济状况/罗忼烈//第二届辛弃疾研究国际会议论文　江西上饶市 1990

稼轩"豪放"词风说/朱德才//第二届辛弃疾研究国际会议论文　江西上饶市 1990

稼轩词信州古今地名考/李德清//上饶师专学报 1990.1

稼轩词韵说略/周笃文、冯统//词学8辑　华东师范大学出版社 1990

论稼轩的家庭生活/林玫仪//王叔岷先生八十寿庆论文集　台北:大安出版社 1993

从花间词的女性特质看辛弃疾的豪放词/叶嘉莹//台湾:第一届词学国际研讨会论文集　中央研究院文哲所筹备处 1994

"稼轩体":高峰体验与词的高峰/陶尔夫//文学评论 1993.1

历代辛词评论综述/沈松勤//杭州大学学报　1993.2

辛词总体风格之分析综合(上、中、下)/张玉奇//上饶师专学报 1993.2-4

辛词叠字的婉约研究/沈荣森//上饶师专学报 1993.3

稼轩词《念奴娇·书东流村壁》考辨/陈志昂//北京社会科学 1993.1

辛稼轩《念奴娇·书东流村壁》的写作时地问题:与陈志昂君商榷/邓广铭//北京社会科学 1994.3

从稼轩词中语气词的运用看宋词与唐代近体诗语言的差异/王绍新//湖北大学学报 1995.3

27.陈亮

论陈亮及其龙川词/施议对//厦门大学学报 1982 年增刊
陈亮词对传统写法的打破/郑谦//思想战线 1984.4

28.刘过

刘过生平事迹系年考证/华岩//文学遗产增刊 17 辑　中华书局 1991
论刘过及其词/马兴荣//词学 2 辑　华东师范大学出版社 1983

29.姜夔

白石道人歌曲疏证/陈思//词学季刊 1 卷 3 号　1933.12
补宋史姜夔传/夏承焘//文澜学报 3 卷 2 期　1937.6
白石道人行实考/夏承焘//燕京学报 24 期　1938.12
论姜白石及其词/唐圭璋、潘君昭//南京师范学院学报 1962.3
姜白石词管窥/饶宗颐//文学世界 1962.9
论姜夔的《扬州慢》/唐圭璋、潘君昭//文学遗产增刊 12 辑　中华书局　1963.2
姜夔卒年考/陈尚君//复旦学报 1983.2
姜夔咏物与江西诗派咏物诗/程杰//文学遗产 1985.3
从姜白石词序论词序的渊源/张敬//台大中文学报创刊号　1985
姜夔事迹考辨/谢桃坊//词学 8 辑　华东师范大学出版社 1990
论姜夔的创作心理与艺术表现/乔力//词学 10 辑　华东师范大学 1992
夏承焘先生"白石卒年考"及"石帚辨"之质疑/陈磊//复旦学报 1994.4

30.史达祖

史达祖生平及其梅溪词之特色/洪惟助//幼狮学志 17 卷 4 期　1983
史达祖事迹略考/吕艺//文献 1985.2
论史达祖在南宋词坛的地位/王步高//词学 7 辑　华东师范大学出版社 1989

31.刘克庄

论爱国词人刘克庄的词/杨海明//福建论坛 1984.1
爱国的诗篇,时代的悲歌:刘克庄词初探/许山河//湘潭大学社会科学学报 1984.4

32.吴文英

梦窗词集后笺/夏承焘//词学季刊创刊号　1933
读吴梦窗词/陈赓贞//光明日报 1957.4.28

拆碎七宝楼台:谈梦窗词之现代观/叶嘉莹//新潮　1962.5

莫碎了七宝楼台:为梦窗词敬质在哈佛的叶嘉莹女士/高阳//联合报　1968.5.22、1968.5.23

梦窗词韵研究/柯淑龄//庆祝婺源潘石禅先生七秩华诞特刊　台北中国文化学院中文系中文研究所　1977

汇校梦窗词札记/吴梅//文学遗产增刊14辑　中华书局　1982

词人吴文英事迹考辨/谢桃坊//词学5辑　华东师范大学出版社　1986

论梦窗词/唐圭璋//词学论丛　上海古籍出版社　1986

回顾与思考:关于梦窗词的评价问题/吴宝祥//佛山师专学报社科版 1987.1

南宋长调词中的空间逻辑:试读吴文英《莺啼序》/林顺夫//台湾:第一届词学国际研讨会论文集　中央研究院文哲所筹备处　1994

关于吴文英生平中的两个问题/钱锡生//文学遗产　1993.2

33.周密

草窗年谱拟稿/冯沅君//北京大学研究所国学门月刊1卷4期　1927

草窗词学之渊源/冯沅君//北京大学研究所国学门月刊1卷4期　1927

周密词析论/胡乐平//文学遗产　1987.3

《周草窗年谱》订误/何忠礼//浙江学刊　1993.4

34.王沂孙

词人王沂孙事迹考略/吴则虞//文学遗产增刊7辑　人民出版社　1959

论咏物词之发展及王沂孙之咏物词/叶嘉莹//四川大学学报　1986.4

王碧山四考/黄贤俊//词学6辑　华东师范大学出版社　1988

王碧山词韵探究/黄瑞枝//屏东师范学院学报3期　1990

论王沂孙词的意象形态和心态特征/王筱芸//中国诗学1辑　南京大学出版社　1991

35.张炎

玉田先生年谱拟稿/冯沅君//北京大学研究所国学门月刊1卷3期　1926

清空质实说/吴眉孙//同声月刊1卷9号　1941

张炎家世考/杨海明//文学遗产　1981.2

张炎词论略/谢桃坊//文学遗产　1983.4

张炎的北行及其他/马兴荣//词学8辑　华东师范大学出版社　1990

玉田词论稿/[日]青山宏([日]保刈佳昭译)//日本学者中国词学论文集　上海古籍出版社　1991

36.蒋捷

竹山词探胜/常国武//词学7辑　华东师范大学出版社　1989

《声声慢》词名非源于蒋捷考/易健贤//贵州教育学院学报　1994.1

37.元好问

读遗山乐府/沈祖棻//文学遗产增刊11辑　中华书局　1962

遗山乐府研究/[韩]车柱环//东方学志17期　1976

元遗山词概论/赵慧文//晋阳学刊　1990.5

遗山乐府韵辙考/金周生//纪念元好问八百年诞辰学术研讨会论文集　台北行政院文化建设委员会　1991

38.白朴

白朴的词/么书仪//中国文学史研究集　上海古籍出版社　1985

白朴的词韵和曲韵及其同异/鲁国尧//王力先生纪念论文集　商务印书馆　1990

39.杨慎

关于升庵长短句:读杨慎词曲集/张朝范//文学遗产　1985.2

杨守斋在词学及音乐上之贡献/饶宗颐//文辙　台湾学生书局　1991

40.陈子龙

从一个新的理论角度谈令词之潜能与陈子龙词之成就/叶嘉莹//四川大学学报　1990.1

陈子龙的词学思想/邱世友//岭南古代文艺思想论坛1辑　暨南大学出版社　1993

41.吴伟业

论吴梅村文学/何朋//崇基学报8卷2期　1969

吴梅村及其文学批评/林文宝//台东师专学报2期　1974

读梅村词/朱则杰//浙江师范学院学报　1985.1

42.王夫之

姜斋词论略:为纪念王船山逝世二百七十周年作/吴则虞//江汉学报 1962.12

读王船山词记/龙榆生//词学2辑 华东师范大学出版社 1983

43.陈维崧

论陈维崧的湖海楼词/钱仲联//江海学刊 1962.2

论陈维崧的词/郑孟彤//文学遗产 1981.6

论迦陵词:纪念陈维崧逝世三百周年/马祖熙//词学3辑 华东师范大学出版社 1985

陈维崧年谱/陆勇强//历史文献与传统文化(三、四、五) 广东人民出版社 1994、1996

44.朱彝尊

朱彝尊词学平议/屈兴国、袁李来//南京大学学报 1989.1

朱彝尊、陈维崧词风的比较/黄天骥//文学遗产 1991.1

朱彝尊词集的版本流传/曾纯纯//中国文哲研究通讯4卷2期 1994

朱彝尊之爱情词的美学特质/叶嘉莹//四川大学学报 1994.1-3

深切的表现与独特的格式:朱彝尊《静志居琴趣》与艳词的新变/张宏生//中国诗学第4辑 1995

45.纳兰性德

清代男女两大词人恋史的研究/雪林女士//武汉大学文哲季刊1卷3-4期 1930

纳兰性德年谱/张任政//北京大学国学季刊2卷4号 1930

略论饮水词愁苦风格之形成及其与李后主词之关系/郭惠冰//新亚书院中国文学系年刊1期 1963

纳兰词的行世/冯统//文献16辑 1983

纳兰词研究三题/宁昶英、佟靖仁//内蒙古师范大学学报 1984.3

试论纳兰词的内容、风格及其创作背景/孙通海//民族文学研究 1984.3

从"以汉喻满"到"以满扬汉":纳兰性德、曹雪芹与文康之若干比较/任嘉禾//内蒙古大学学报 1990.1

传世纳兰性德致严绳孙手简的年份及有关问题/张弘//甘肃社会科学

1991.3

哀感顽艳的纳兰词:兼论纳兰词构成的"文学现象"/龚维英//贵州社会科学 1992.2

纳兰性德姓名字号与诗文集名考释/刘德鸿//文献 1994.3

纳兰性德亲属考辨/刘德鸿//北方民族 1995.1-2

46.厉鹗

厉樊榭年谱初稿/孙克宽//大陆杂志56卷6期 1978

厉鹗《论词绝句》之研究/徐照华//中国文学理论与批评研究学术研讨会论文 逢甲大学中文系主办 1984

试谈厉鹗论词绝句/范三畏//社科纵横 1995.1

47.郑燮

郑燮词评述/沈贤恺//台北工专学报16期 1983

郑燮与板桥词浅论/赵慧文//1984年中国韵文学会成立大会学术论文 湖南省长沙市 1984

48.张惠言

茗柯词系年考略/饶宗颐//词学3辑 华东师范大学出版社 1985

从一个新角度看张惠言与王国维二家说词的两种方式/叶嘉莹//四川大学学报 1988.4

张惠言词选探原/承公侠//中国韵文学刊总5期 1990

《词选》和《蓼园词选》的性质、显晦及其相关诸问题/张宏生//南京大学学报 1995.1

49.龚自珍

论龚自珍的词/刘明今//词学3辑 华东师范大学出版社 1985

试论定庵词/徐永端//苏州大学学报 1988.1

龚定庵之词学研究/苏文婷//世界新闻传播学院学报1期 1991

50.蒋春霖

水云楼词概述/徐信义//文风16期 1970

读蒋鹿潭水云楼词札记/谢孝苹//词学5辑 华东师范大学出版社 1986

51.王鹏运

晚清词人王鹏运/李微//学术论坛　1980.2
论王鹏运的中期词/刘映华//学术论坛　1983.2

52.况周颐

蕙风词史/赵尊岳//词学季刊1卷4号　1934
试论况周颐的词/祖保泉//中国文学研究　1990.2
晚清词人况周颐简谱/孙维城//安徽师范大学学报　1992.1
试论况周颐及其词/马兴荣//台湾:第一届词学国际研讨会论文集

53.朱祖谋

评朱古微彊村乐府/胡先骕//学衡10期　1922
彊村本事词/龙沐勋//词学季刊1卷3号　1933

54.王国维

评人间词话/唐圭璋//斯文1卷21/22期　1941
人间词话中批评之理论与实践/叶嘉莹//文学评论一集　台北书评书目出版社 1975
王国维境界说之研究/李炳南//台湾师范大学国文研究所集刊21号　1977
王国维与清真词/罗忼烈//海洋文艺5卷10期　1978
人间词话三考/陈鸿祥//文艺理论研究　1981.2
论静安词/陈邦炎//中国古典文学论丛3辑　人民文学出版社　1985
王国维词论与叔本华美学观/顾伟列//上海教育学院学报　1987.1
王国维何以人间命名词集/沈茶英//华东师范大学学报　1987.1
评王国维对南宋词的艺术偏见/谢桃坊//文学评论　1987.6
对传统词学与王国维词论在西方理论之观照中的反思/叶嘉莹//中华文史论丛　1989.2
王国维诗论及其结构的综合考察(代序)/佛雏//新订人间词话广人间词话　华东师范大学　1990
《人间词话》的内在矛盾/蓝华增//文艺理论研究　1995.4
王国维论清真词/蒋哲伦//文学遗产　1996.1
论王国维的古雅理论/何尊全//东方论坛　1996.2
《艺概》对《人间词话》的直接启迪:王国维美学理想的传统文化精神/孙维

城//文艺研究 1996.3

17. 其他

李笠翁词学/顾敦鍒//燕大月刊 1 卷 2－4 期　1927－1928

刘子庚先生的词学/查猛济//词学季刊 1 卷 3 号　1933

陈大声及其词/卢冀野//青年界 7 卷 1 期　1935

宋代女词人张玉娘:鹦鹉冢故事的来源/唐圭璋//文艺月刊 6 卷 4 期　1937

复堂词序试释/程千帆//古典诗歌论丛//上海文艺联合出版社 1954

顾贞观金缕曲词补考/夏承焘//唐宋词论丛　上海古典文学出版社 1956

文天祥《念奴娇》词辨伪/唐圭璋//光明日报 1959.4.19

试谈周济介存斋论词杂著/念述//文学遗产增刊 9 辑　中华书局 1962

沈氏《乐府指迷》研究/蔡茂雄//大同学报 2 期　1969

词与李贺诗/张惠康//中华诗学 8 卷 5 期　1973

晁补之词浅论/杨海明//临沂师专学报 1983.3/4

袁去华及其词/曹济平//词学 4 辑　华东师范大学出版社 1986

宋词与理学家:兼论朱熹诗词/缪钺//四川大学学报 1989.2

论王清惠《满江红》词及其同时代人的和作/缪钺//四川大学学报 1989.3

花间词人孙光宪生平事迹考证/刘尊明//文学遗产 1989.6

词人王观求异创作心理评鉴/沈家庄//湖南师范大学学报 1989.6

王以宁其人及其词/王兆鹏//词学 7 辑　华东师范大学 1989

范仲淹词试考/[韩]车柱环//范仲淹一千年诞辰国际学术研讨会论文集　台湾大学文学院 1990

贺双卿及其著作/张永鑫、耿元瑞//古籍整理与研究 5 期　1990

现代词人龙榆生及其词学贡献/宋路霞//文学遗产 1990.11

姑溪居士的词论与词作/曾枣庄//文学遗产 1991.2

王灼事迹考/谢桃坊//文献 1992.1

论毛泽东诗词的艺术方法/石明辉//扬州师范学院学报 1992.3－4

评胡适的词学观点与方法/谢桃坊//学术界 1992.3

夏承焘与中国当代词学/施议对//文学遗产 1992.4

五代词人李珣生平及其词初探/程郁缀//北京大学学报 1992.5

论史承廉及其《小眠斋词》:兼说清词流派之分野/严迪昌//台湾:第一届词学国际研讨会论文集

《草堂诗余》版本论著目录初编/刘少雄//中国文哲研究通讯3卷1期 1993.3

尊前集考/刘少雄//中国文哲研究通讯3卷3期 1993

欧阳炯史料考辨/黄坤尧//第二届国际唐代学术会议论文集 台北文津出版社 1993

蔡松年生平仕历考述/王庆生//徐州师范学院学报 1993.1

龚鼎孳论/[日]清水茂(吕艺译)//南京大学学报 1993.3

梁启超与近代词学研究/谢桃坊//文学评论 1993.5

吐鲁番出土卜天寿抄《三台词》的校释与冯唐故事话本的传承/刘瑞明//西域研究 1995.1

《涉江词》本事/程千帆//中华诗词 1995.1

陈与义《无住词》编年/闵定庆//九江师专学报 1995.3

论清代孙尔准、周之琦两家论词绝句/陶然//文学遗产 1996.1

王渔洋与清词之发轫/蒋寅//文学遗产 1996.2

薛昭蕴考/贺中复//文献 1996.3

本目录参考文献

《词学论著总目 1901 - 1992》/林玫仪主编//台湾中央研究院文哲所筹备处 1995

《1993 - 1994 年词学研究论文索引》/杭高灵//《词学研究年鉴(1995 - 1996)》 中国社科院文学研究所、湖北大学人文学院主办 武汉出版社 2000

《1993 - 1994 年词学研究著作索引》/孙玉//《词学研究年鉴(1995 - 1996)》

《1993 - 1995 年台湾词学研究论著索引》/黄文吉//《词学研究年鉴(1995 - 1996)》

《1995 - 1996 年词学研究论文索引》/杭高灵//《词学研究年鉴(1995 - 1996)》

《1995 - 1996 年词学研究著作索引》/孙玉//《词学研究年鉴(1995 - 1996)》

20世纪散曲研究成果一览

一、著　作

（一）　总纂类

散曲丛刊(15种)/任讷编纂//中华书局1931
元人小令集/陈乃乾编纂//开明书店1935
饮虹簃所刻曲/卢前编纂//金陵卢氏饮虹簃自刻本1936,江苏广陵古籍刻印社刻本1980
全元散曲/隋树森编纂//中华书局1964
全明散曲/谢伯阳编纂//齐鲁书社1994
全清散曲/凌景埏、谢伯阳编纂//齐鲁书社1985
全元曲/徐征、张月中等编//河北教育出版社1988
善本戏曲丛刊/王秋桂主编//台湾学生书局1984(1—3辑)、1987(4—6辑)
散曲书目/卢前编纂//河南图书馆馆刊1933
西谛所藏散曲目录/郑振铎编纂//写印本1937
散曲总目/罗锦堂纂//中国戏曲总目汇编第一部分,香港万有图书公司1966
近三百年散曲家传略及书目/谢伯阳//南京大学学报,1982.7
方志著录元明清曲家传略/赵景深、张增元//中华书局1987
明清散曲作家汇考/庄一拂//浙江古籍出版社1992
全元散曲典故辞典/吕薇芬//湖北辞书出版社1985
元曲百科辞典/袁世硕主编//山东教育出版社1989
元曲鉴赏辞典/蒋星煜主编//上海辞书出版社1990
元曲百科大辞典/卜键主编//北京学苑出版社1992
元曲大辞典/李修生主编//江苏古籍出版社1995
元散曲经典/吴新雷　杨栋编著//上海书店出版社1999

元曲纪事/王文才编辑//人民文学出版 1985
明代散曲纪事/田守真编辑//巴蜀出版社 1996
新曲苑/任讷编辑//中华书局 1940
曲谐/任讷编辑//散曲丛刊本　中华书局 1931
曲海扬波/任讷编辑//新曲苑本　中华书局 1940
元明清戏曲论文集(一集)/作家出版社编辑部//作家出版社 1957
散曲研究与教学/谢伯阳主编//浙江教育出版 1992
中国古典诗歌的晚晖——散曲/门岿主编//天津古籍出版社 1994
首届元曲国际研讨会论文集/首届元曲国际研讨会组委会编//河北教育出版社 1994
元曲通融/张月中主编//山西古籍出版社 1999
南北词简谱/吴梅编//北京大学出版部石印本 1931　华东师范大学油印本
南北曲小令谱/卢前编//河南大学油印本 1931
广中原音韵小令定格/卢前编//中华书局 1937
北小令文字谱/罗忼烈编//香港龄记书店 1962
北曲小令谱/罗锦堂编//香港环球出版社 1964
南曲小令谱/罗锦堂编//香港河洛出版社 1964
南北曲小令谱/汪经昌编//台湾中华书局 1965
元散曲定律/李殿魁//台湾艺文印书馆 1971
北曲套式汇录评解/郑骞编//台湾艺文印书馆 1973
北曲新谱/郑骞编//台湾艺文印书馆 1973
元人小令格律/唐圭璋编//上海古籍出版社 1981

(二)　专著类

散曲史/卢前//国立成都大学印 1930
散曲概论/任讷//散曲丛刊本　中华书局 1931
作词十法疏证/任讷//散曲丛刊本　中华书局 1931
词曲通义/任讷//商务印书馆 1931
论曲绝句/卢前//曲雅附录　开明书局 1931

饮虹曲话/卢前//饮虹簃所刻曲本　金陵卢氏饮虹簃自刻 1936
元明散曲小史/梁乙真//商务印书馆 1934，1998 年影印
词曲研究/卢前//中华书局 1934
词曲史/王易//中国文化服务社 1944　上海书店 1989 影印
元曲家考略/孙楷第//上杂出版社 1953　上海古籍出版社 1981 增订本
中国散曲史/罗锦堂//台湾中华文化出版事业 1956　台北中国文化大学出版部 1983
明清曲谈/赵景深//古典文学出版社 1957
曲学入门/韩非木//台湾中华书局 1957
读曲小记/赵景深//中华书局 1959
从诗到曲/郑骞//台北科学出版社 1961
元明散曲之分析与研究/李殿魁//华冈论集第一期　台北中国文化大学出版部 1965
景午丛编/郑骞//台湾中华书局 1972
元曲论丛/王忠林//台北兰台书局 1974
锦堂论曲/罗锦堂//台北联经出版事业 1977
词曲论稿/罗忼烈//香港中华书局 1977
曲学/卢元骏//黎明文化事业公司 1980
诗词曲论文集/罗忼烈//香港三联书店 1982
两小山斋论文集/罗忼烈//中华书局 1982
曲论/宋咸萃//台北黎明文化事业 1983
元人散曲/曾永义//开卷丛书古典系列之一　时报文化出版企业有限公司 1983
读曲常识/刘致中、侯镜昶//上海古籍出版社 1985
雍熙乐府曲文作者考/隋树森//书目文献出版社 1985
元人散曲论丛/隋树森//齐鲁书社 1986
元明散曲/宋浩庆//上海古籍出版社 1987
元散曲的音乐/孙玄龄//文化艺术出版社 1988
元曲吟唱/赖桥本//文津出版社 1989
诗词曲概论/章荑逊//安徽教育出版社 1989

元代散曲论丛/王忠林//高雄复文书局 1989　台北文津出版社 1997
元曲百家纵论/门岿//北京教育科学出版社 1990
中国古代散曲史/李昌集//华东师范大学出版社 1991
散曲通论/羊春秋//岳麓书社 1992
元散曲通论/赵义山//巴蜀书社 1993
元曲管窥/门岿//天津人民出版社 1993
中国散曲史/梁扬、杨东甫//广西人民出版社 1995
散曲艺术谈/汤易水//浙江古籍出版社 1995
元人散曲新探/汪志勇//学海出版社 1996
元散曲艺术论/王毅//岳麓书社 1997
中国古代曲学史/李昌集//华东师范大学出版社 1997
中国散曲学史研究/杨栋//高等教育出版社 1998
中国散曲学史研究(续篇)/杨栋//山东大学出版社 1998
元明散曲史论/王星琦//南京师范大学出版社 1999
贯云石评传/杨镰//新疆人民出版社 1983
张养浩云庄乐府研究/郑立华//台北三民书局 1979
张可久散曲研究/范长华//台北清华书局 1989
元曲家薛昂夫/杨镰、石晓奇等//新疆人民出版社 1992

(三)　附录:博士学位论文

元散曲的技巧与形象化(英文)/韦恩·施莱普(施文林)//伦敦大学 1964
元曲的韵律(英文)/戴尔·R·约翰逊(章道犁)// 密执安大学 1968
元散曲订律/李殿魁//台湾文化大学 1971
张可久:元代散曲诗人(英文)/吴黄顺生//华盛顿大学 1973
元代散曲:微观结构、内容及其它散曲形式的比较(英文)/埃的诺·H·克朗 //密执安大学 1974
元散曲:杨朝英《阳春白雪》中小令的结构与韵律研究(英文)/库尔特·W·拉德克//澳大利亚国立大学 1975
元散曲及反映之文人思想/尹寿荣//台湾政治大学 1986

明代散曲研究(韩文)/梁会锡//汉城大学 1987
马致远的散曲及抒情套曲研究 (英文)/王琳达//加利福尼亚大学 1992
中国古代散曲史/李昌集//扬州大学 1992
张养浩(1270—1329)及其散曲研究/何贵初//香港大学 1994
散曲学史研究/杨栋//扬州大学 1996

二、论文

(一) 综合研究类

20 年代—40 年代

元人的曲子/胡适//读书杂志 4 期 1922
西域之中国曲家/陈垣//国学季刊 1 卷 4 期 1923
元曲叙录/宾芬//小说月报 21 卷 1-12 号
曲文之研究/王玉章述//教授与作家 1 卷 1 期
读曲漫录/易//学灯 1924.11.17
朝野新声太平乐府校勘记/吴梅//华国月刊 2 卷 9 号至 3 卷 3 号 1925-1926
论元曲中的小令和套数/陈斠立//北京中国大学季刊 1 卷 1 号 1926
散曲之研究/任二北//东方杂志 23 卷 7 号至 24 卷 6 号 1926-1927
元代散曲作家之盛/龙沐勋//中国文史 18 期
剧曲与散曲有怎样的成绩/贺昌群//文学周报 5 卷 1-2 期 1927
南北小令/毕树堂//认识周报 5 期 1927
论务头/杜颖陶//剧学月刊 1932.2
元人散曲俳体广例/赵景深//青年界 4 卷 4 期 1933
散曲的历史观/赵万里//文学 2 卷 6 期 1934
元人散曲/赵景深//中国文学 2 卷 11 期 1934
"剧曲"与"散曲"有怎样的区别/卢冀野//文学百题 1935.7
《词林摘艳》与《雍熙乐府》/赵景深//人间世 39 卷 1935
元人散曲选序论/刘永济//文哲季刊(武大)5 卷 2 期 1936

《朝野新声太平乐府》校记/郑骞//文学年报5期　1939
《盛世新声》与《词林摘艳》/郑振铎//暨南学报1卷2期　1936
评陈辑《元人小令集》/郑骞//文学年报7期　1941
读曲丛录/郑骞//文学年报27期　1941
新刊散曲二种/赵景深//小说月报2卷6期　1942
元人剧曲与散曲/刘雁声//鲁青月刊30期　1946
元代俗曲/叶德均//俗文学(上海)1期　1946
道藏及大藏经中散曲之结集/卢前//复旦学报3期　1947
金元曲的纂辑/隋树森//通俗文学34期　1947
北曲小令与词的分野/隋树森//俗文学(上海)52期　1948
明代小曲的面影/徐嘉瑞//文史杂志6卷1期　1948
说套曲之成立/凌景埏//文史杂志6卷1期　1948
金元曲/吴晓铃//俗文学(北平)57期　1948
元曲家考略/孙楷第//燕京学报36、39卷　1949－1950

50年代—70年代

北曲格式的变化/郑骞//大陆杂志1卷7期　1950
蒙元时代的曲文/白如初//建设2卷9期　1954
明代小曲/罗锦堂//大陆杂志9卷1期　1954
云南花灯与明代小曲/徐嘉瑞//光明日报1954.7.25
散曲/王瑶//文艺学习1955.1
金元散曲/陆侃如、冯沅君//文史哲1955.4
明清两代小曲之流变/罗锦堂//大陆杂志10卷11期　1955
明清散曲、小曲及其他/陆侃如、冯沅君//文史哲1955.8
九卷本《阳春白雪》校订记/隋树森//光明日报1955.12.4
散曲的特质/罗锦堂//大陆杂志12卷3期　1956.2
论《饮虹簃所刻曲》(上中下)/罗锦堂//大陆杂志12卷8－10期　1956
读曲杂记/隋树森//光明日报1957.10.20
散曲之形成与其特质/金达凯//民主评论10卷2期　1959

论带过曲与集曲/罗锦堂//大陆杂志18卷10期　1959
《盛世新声》的辑者问题/汪蔚林//光明日报1961.9.24
关于元人散曲主名的一些问题/隋树森//文学遗产增刊9辑　1962
明代的戏曲和散曲/赵景深//收入《戏曲笔谈》　中华书局1962
散曲体制及其作家略述(小令欣赏序说)/赵景深、陆树仑//文汇报1962.12.12
再谈"花儿"与元代散曲（兼与孙殊青同志商榷)/刘凯//青海湖1963.1
关于文学研究所编《中国文学史》中散曲方面的一个问题/高文//光明日报1963.2.10
江南访曲录要(2)/周妙中//文史2辑　1963
谈元代散曲/何敬群//文学世界7卷4期　1963
北曲小令概论/罗锦堂//文学世界7卷4期　1963
论元代散曲的有关问题/金达凯//文学世界8卷1期　1964
《元曲三百首笺》叙论/罗忼烈//香港大学中文学会年刊　1966
元曲作家的人生观/张健//畅流35卷9期　1967
元人小令中的叠字/郭坤福//南洋大学中国语文学会年刊1968
明代散曲用韵探讨/王忠林//文学汇刊1968.8
元代散曲的价值和贡献/周国灿//新社季刊1卷3期　1969
元人北曲胜谈/柏荫培//幼狮学志9卷4期　1970
久已绝响的元朝散曲/王觉初//当代文艺1970.8
论北曲之衬字与增字/郑骞//幼狮学志11卷12期　1973
什么是散曲/洪云//艺林丛录9集　1973
元代散曲/黄敬斋//畅流54卷3期　1976
从元代散曲看反暴政思想/傅试中//幼狮月刊45卷4期　1977
可唱的新诗体(散曲)/温世乔//中国国学6期　1978
曲词中俳优体例证之探讨/张敬//国立编译馆馆刊7卷1期　1978
试论元散曲的现实主义精神/焦文彬//宝鸡师范学院学报1979.2-3
北曲格式变化的因素/曾永义//古典文学1卷　1979
与罗忼烈教授论元曲书/王季思、罗忼烈//学术研究1979.4

80 年代—90 年代

元人小令浅论/卢润祥//社会科学战线 1980.1
元散曲选前言/王季思、洪柏昭//文学评论 1980.2
元人散曲的几次新发现/隋树森//文献 1980.2
新见明抄残存六卷本《阳春白雪》/陈加//文献 1980.2
《全元散曲》补遗/陈加//文献 1980.2
《全清散曲》序/赵景深//南京大学学报 1980.4
《全清散曲》前言/谢伯阳//南京大学学报 1980.4
散曲杂谈/平西//湘潭师专学报 1981.1
散曲杂谈/田璞//安阳师专学报 1981.2
论衬字/翁敏华//淮北煤炭师范学院学报 1981.2
关于北曲【斗虾蟆】的句格/继馥、金望//淮北煤炭师范学院学报 1981.2
南曲曲牌【金钱花】解/金宁芬//文学遗产 1981.3
元曲韵字示意说之探讨/丁邦新//台静农先生八十寿庆论文集　台北联经出版事业 1981
衬字与增损/韩登庸//语言文学 1981.3
《全元散曲》拾遗/卢润祥//晋阳学刊 1981.3
金元散曲的兴起和衰落/王季思//文史知识 1981.4
元人散曲六论/曾永义//台静农先生八十寿庆论文集　台北联经出版事业 1981
关于《元散曲选注》的通信/罗忼烈、王季思//中山大学学报 1982.1
元人散曲略论/羊春秋//湘潭大学学报 1982.1
务头论/林之棠//中南民族学院学报 1982.2－3
《务头论》校读后记/何士龙//中南民族学院学报 1982.3
元人散曲概论/隋树森//中华文史论丛 1982.2
元曲及《中原音韵》"东钟""庚青"二韵互见字研究/金周生//辅仁学志 11 卷 1982
《元曲三百首》笺补/罗忼烈//东方(马蒙教授荣休纪念)23 卷　1982
散曲小令的发展/罗锦堂//中外文学 11 卷 6 期　1982.11

释"务头"/杨耐思　蓝立冥//语文研究 1983.1
《梨园按试乐府新声》校记/蒋礼鸿//文献 1983.3
试论散曲与民间俗唱的关系/曾远闻//南平师专学报 1983.2
《雍熙乐府曲文作者考》后序/隋树森//文学遗产 1983.2
《元人小令选》注释商榷/胡正亚//南京师范学院学报 1983.2
【山坡羊】谱式定格略释/梅介夫//常德师专学报 1983.2
再谈元人小令的白话描写/徐家昌//津门文学论丛 1983.3
几位曲家的生平史料/张增元//文学遗产 1983.3
元蒙古两曲家/伯颜//社会科学辑刊 1983.3
元曲家考略稿摘抄/孙楷第//文学遗产 1983.4
元曲"他"字异读研究/金周生//辅仁学志 12 卷　1983
《元人散曲选》蠡测/方晨//读书 1983.7
元散曲的博喻手法/谭汝为//语文教学与研究 1983.7
元曲吟唱/赖桥本//师范大学国文学报 12 卷　1983
元代两散曲家考补/门岿//光明日报 1983.11.15
元人散曲的"鼎足对"/于海洲//修辞学习 1984.1
女真散曲的民族特色/高寒育//满族文学研究 1984.1
金元时期女真散曲探微/赵志辉//内蒙古师范大学学报 1984.2
元曲语言研究述略/张永锦//浙江师范学院学报 1984.2
散曲杂考二题/谢伯阳//南京大学学报 1984.3
读曲札记/方贵龄//文学遗产 1984.4
清代散曲作家摘抄/庄一拂//曲苑 1 辑　1984
浪子、隐逸、斗士:关于元曲的评价问题/梁归智//光明日报 1984.9.4
也谈元曲的时代精神—与梁归智同志商榷/郭英德//光明日报 1984.10.9
元曲家二十人资料点滴/门岿//文学遗产 1985.1
略谈元人散曲的由北而南/隋树森//文献 1985.2
简论咏史怀古题材的元散曲/陈昌怡//江西教育学院学刊 1985.1
略谈兄弟民族对散曲发展的贡献/门岿//中央民族学院学报 1985.2
元曲的时代精神和我们的时代感受/王季思//光明日报 1985.4.9

元代散曲中的少数民族创作/祝注先//中南民族学院学报 1985.3
元人散曲二题/亦鸣//大连师专学报 1985.4
读曲小识/王星琦//南京师范大学学报 1985.4
从散曲的结构特色看怎样欣赏散曲/隋树森//文史知识 1985.9
元曲女作家述略/曹华强//河南大学学报 1986.2
《元散曲选注》注释商榷/刘凯鸣//阜阳师范学院学报 1986.3
元代散曲/吕薇芬//古典文学论丛 1986.5
论元明清散曲/洪柏昭//暨南学报 1986.4
词曲鼎足对简论/谭汝为//天津师范大学学报 1986.4
元代西域散曲家阿里西瑛的族属问题/张洪懋//新疆教育学院学报 1987.1
浅谈富有时代气息的元散曲爱情题材作品/何云麟//福建师范大学学报 1987.1
一对金代北曲三彩枕/黄明兰//中原文物 1987.1
论散曲的难与易:从黄周星的三难、三易说谈起/黄建华//上海大学学报 1987.1
务头论之源变/李惠绵//中外文学 16卷1期 1987
谈散曲在中国诗歌史上的地位/黄建华//中州学刊 1987.2
关于元散曲鼎足对问题的商榷/簿克礼//天津师范大学学报 1987.2
贯云石、薛昂夫散曲之比较研究/洪柏昭//学术研究 1987.2
从散曲看元儒民族文化心态中的离异意识/谭徽中//汕头大学学报 1987.2
论散曲体制的形成与发展/范尚信//商丘师专学报 1987.3
试论元代隐逸散曲的创作成因及其精神/谢成梁//湘潭大学学报 1987.3
元明散曲比较/田守真//四川师范大学学报 1987.3
《全清散曲》补编/谢伯阳//文献 1987.3—4辑
"剧曲娱人,散曲自娱"说之我见/于丹//戏曲研究 23辑 1987.9
论少数民族对元散曲形成和发展的贡献/曾百纪//内江师专学报 1988.1
元人咏史散曲中的悲剧意识/万晴川//贵州文史丛刊 1988.1
元代少数民族作家和散曲评议/张啸虎//新疆社会科学 1988.2
元散曲的成就为什么不如元杂剧/滕振国//争鸣 1988.3

元散曲的"道情"与"唱理"/李日星//湘潭大学学报 1988.4
元散曲五十六首系年考略/熊笃//重庆师范学院学报 1988.4
论词曲递兴及其雅俗分流/张惠民//汕头大学学报 1988.4
元人散曲隐逸作品的再认识/郑军健//广西师范学院学报 1988.4
论元代散曲的积极社会意义/张子敬//唐都学刊 1988.4
兄弟民族对元散曲形成和发展的贡献/谢真元//重庆师范学院学报 1988.4
论元散曲的抒情特征/叶松林//荆门大学学报 1988.4
论元代散曲的意境/吕凯//东方杂志 22 卷 11 期　1988
元前期曲坛与全真教/侯光复//文学遗产 1988.5
从散曲中看元代民俗/彭飞//上海大学学报 1988.6
元散曲反映的人与自然/余小兰//江汉大学学报 1989.1
全元散曲曲牌订补/徐沁君//河北师范学院学报 1989.1
西域少数民族在元散曲发展中的贡献/郝浚//西北民族学院学报 1989.1
北曲形成论:渊源篇/季国平//扬州师范学院学报 1989.3
元散曲情绪结构初探/关霞//中国文学研究 1989.3
元代散曲"嘲讽屈原"通论/周建忠//中州学刊 1989.3
元散曲中的屈原影像/王熙元//《第二届国际汉学会议论文集》上册　台北中央研究院 1989
论元代散曲的抒情特征(兼与诗词比较)/叶松林//荆门大学学报 1989.4
多向发展的元代小令借对/萧自熙//四川大学学报 1989.4
元散曲家为什么嘲笑屈原/田守真//四川师范大学学报 1989.5
从"味"到"趣":谈元散曲的审美特征/刘承华//文史知识 1989.5
《方志著录元明清曲家传略》补遗/张增元//文史 33 辑　1990
元曲与少数民族文化/张应//民族文学研究 1990.1
论元代散曲作家的一种叹世乐闲创作倾向/倪长康//上海师范大学学报 1990.2
元散曲作家的浪漫主义精神/秦效成//徽州师专学报 1990.2
元代散曲 m n 韵尾字通押现象之探讨/金周生//辅仁学志 19 卷 1990
元曲的音乐与吟唱/邱燮友//国文天地 6 卷 3 期　1990

从元曲看元代文人的心态/许金榜//山东师范大学学报 1990.5
论元曲对唐宋词押韵格式的继承革新/周寅宾//中国韵文学刊5期 1990
元散曲的用韵/杨载武//西南师范大学学报 1991.1
元散曲消极避世思想探索/叶松林//荆门大学学报 1991.2
关于“倒了葡萄架”/李景华//文学遗产 1991.2
论元散曲中的咏赠艺妓之作/谢鸿鹤//邵阳师专学报 13卷1期 1991
元曲、散曲的本义/罗忼烈//明报月刊 26卷3期 1991
论词曲本色/罗忼烈//明报月刊 26卷4期 1991
元散曲的特色及其利弊/汪锡靖//渤海学刊 1991.2
明抄《阳春白雪》残存六卷本新见散曲校议/王瑛//贵州文史丛刊 1991.2
论元代少数民族诗人散曲创作之价值/刘坎龙//新疆师范大学学报 1991.2
明人散曲作者互见考(一)/谢伯阳//河北师范学院学报 1991.2
明人散曲作者互见考(三)/谢伯阳//扬州师范学院学报 1991.2
明代散曲作者互见考(一—十九)/谢伯阳//江海学刊 1991.3 —1994.4
《盛世新声》与臧贤/王钢 王永宽//文学遗产 1991.4
元散曲中的带过曲研究/汪志勇//河北师范学院学报 1991.4
元散曲中的性描写/怀仁//明报月刊 26卷8期 1991
论元散曲成就低于元杂剧的原因/李秀成//武陵学刊 16卷4期 1991
散曲的形成和金元曲家的俳优风格/周华斌//北京师范大学学报 1991 增刊
散曲浅说/侯光复//北京师范大学学报 1991 增刊
从散曲探索元“北曲”的踪迹/洛地//北京师范大学学报 1991 增刊
关于元代散曲的分期问题/吕薇芬//北京师范大学学报 1991 增刊
元散曲发展叙论/赵义山//北京师范大学学报 1991 增刊
元曲的文体特性及评价问题/姚品文//北京师范大学学报 1991 增刊
全方位拓宽的元人散曲隔句对/萧自熙//四川大学学报 1992.1
元曲四大家及其散曲创作/蒋星煜//山西师范大学学报 1992.1
九宫大成北词宫谱的“又一体”/曾永义//河北师范学院学报 1992.1
明万历初印本《北宫词记》跋/王贵忱//广州师范学院学报 1992.2
元人小令再探/汪志勇//高雄师范大学学报 1992.3

《盛世新声与滅贤》一文中的两点疏误/郑平昆//文学遗产 1992.3
元代"代言体"散曲论略/王毅//中国文学研究 1992.3
从词到曲/赵山林//山东师范大学学报 1992.3
《全元散曲》刍议/谢伯阳//河北师范学院学报 1992.3
《全元散曲》拾遗/杨栋//河北师范学院学报 1992.3
论元散曲中的咏赠艺妓之作/谢鸿鹤//中国文学研究 1992.3
近年来元散曲研究概述/李修生、赵义山//文学遗产 1992.4
论元曲中的顶真格修辞法/王学奇、王洪//河北学刊 1992.4
明代社会与散曲/梁会锡//中国学报 32 期　1992
试论明代散曲的流变/田守真//四川师范大学学报 1992.5
试论清初的散曲创作/孔繁信//长沙水电学院学报 1992.4
论词曲风格的互化/彭国元//衡阳师专学报 1992.5
元代散曲的"趣"/许金榜//东岳论丛 1992.5
论元曲中的蒙古作家/舒正方//内蒙古社会科学 1992.6
杭州地区元代曲家研究/黄敬钦//古典文学 12 辑 1992
清代散曲的发展/罗锦堂//中外文学 20 卷 9 期　1992
清代散曲研究中的若干问题/谢伯阳//中国文哲研究通讯 2 卷 4 期　1992
北曲形成及发展轨迹初探/宋绵有//《散曲研究与教学》　浙江教育出版 1992
试论北散曲的嬗变轨迹与流变趋势/孔繁信//《散曲研究与教学》
元人散曲中的讽刺时政主题/李春祥//《散曲研究与教学》
元散曲中所见双渐苏卿资料研究/李殿魁//《散曲研究与教学》
论元散曲的本色美/门岿//《散曲研究与教学》
"唱赚"是孕育散曲的胚胎—散曲成因杂说/庄克华//《散曲研究与教学》
元人小令试探/汪志勇//《散曲研究与教学》
清代散曲的终结/周建江//佳木斯师专学报 1993.1
论曲的"放"/周云龙//锦州师范学院学报 1993.1
论元曲在思想性上对传统诗歌的超越/王万俊//祁连学刊 1993.1
浅议元叹世散曲的精神美/秦洪梅//牡丹江师范学院学报 1993.1
简论元代前期散曲作家/郝延霖//新疆师范大学学报 1993.1

论元散曲的"陌生化"/张晶//内蒙古师范大学学报 1993.2
读曲札记之一:散曲之名/余国钦//内蒙古师范大学学报 1993.2
元曲研究的一个新思路:论草原文化对元曲的影响/田同旭//山西大学学报 1993.2
元代散曲对传统的背叛/许金榜//山东师范大学学报 1993.3
元散曲思想内容初探/冯树纯//东北师范大学学报 1993.3
略论元散曲的沧桑意识/陶杰//西北民族学院学报 1993.3
试论元明曲妓和妓曲/何云麟//福建论坛 1993.4
明散曲简论/杨东甫//广西师范学院学报 1994.1
关汉卿与"铜豌豆"/蒋星煜//河北学刊 1994.1
明代散曲作者互见考(十六)/谢伯阳//江海学刊 1994.1
《全元散曲》校议/李立成//古汉语研究 1994.1
论元散曲繁荣发展的黄金时代/赵义山//中国韵文学刊 1994.1
从张养浩的散曲创作看其人格美/王星琦//南京师范大学学报 1994.1
论元散曲的冷峻风格/张惠民//汕头大学学报 1994.1
元代散曲写景作品中的景物、心态和艺术创新/许金榜//河北师范大学学报 1994.2
吴梅散曲论/洪柏昭//艺术百家 1994.3
近年来元散曲研究新成果管窥/熊笃//西南民族学院学报 1994.3
论西域散曲家作品的喜剧色彩/郝延霖//西域研究 1994.3
扬州元曲家述略/陈绍华//扬州师范学院学报 1994.3
试析词境曲境差异的成因/汪芳启//阜阳师范学院学报 1994.4
怎样确认《九宫大成》元散曲中仍存真元之声/黄翔鹏//戏曲艺术 1994.4
试论元散曲的诙谐/刘耀业//辽宁大学学报 1994.5
南北曲联套论略/周维培//江海学刊 1994.6
从《金瓶梅》《红楼梦》看散曲在小说中的运用/刘益国//四川师范大学学报增刊 1994
论元散曲的审丑内容/王乙//云南教育学院学报 10卷6期 1994
蒙古族元散曲作家隐逸思想产生的渊源/杨泉良、刘晓峰//中南民族学院

学报 1994.4

元曲修辞例谈/赵宏因//《首届元曲国际讨论会论文集》 河北教育出版社 1994

马致远、张可久等散曲创作年代论考/赵义山//《首届元曲国际讨论会论文集》

悲与壮—元散曲音乐的典型性格/尹铁良//《首届元曲国际讨论会论文集》

试论北曲的流变/宋瑞桥//《中国古典诗歌的晚晖》 天津古籍出版社 1994

俗亦入文,俚亦成趣—试论散曲的审美趣味与文化意义//《中国古典诗歌的晚晖》

试论南北曲的合流与发展/孔繁信//《中国古典诗歌的晚晖》

浅谈散曲与戏曲发展之关系/谭源材//《中国古典诗歌的晚晖》

愤世、遁世、玩世:评元代散曲家的人生态度/周云龙//《中国古典诗歌的晚晖》

论元代女演员对元曲发展的贡献/王颖//《中国古典诗歌的晚晖》

浅谈元散曲女性形象塑造的两种倾向/高爽//《中国古典诗歌的晚晖》

散曲文体特性补说/姚品文//《中国古典诗歌的晚晖》

散曲演唱方法管窥/刘依群//《中国古典诗歌的晚晖》

《南音三籁》曲韵研究/马重奇//福建师范大学学报 1995.1

明清小曲的流变及其他/翁敏华//上海师范大学学报 1995.1

胡祗遹卒年和王恽生年考/丰家华//文学遗产 1995.2

元散曲女性形象塑造的倾向与得失/高爽//社会科学辑刊 1995.2

论散曲学与散曲学史/杨栋//河北师范学院学报 1995.2

中国古代女曲家的创作实践及其心态/郭梅//河北学刊 1995.2

浅谈元曲小令的押韵及衬字/吴建华//国文天地 10卷12 1995

《全元散曲》续补/王纲//河北师范学院学报 1995.3

【天净沙】【凤归云】【谪仙怨】/佛雏//扬州师范学院学报 1995.3

试论元散曲中表现的"离心"倾向/杨有山//信阳师范学院学报 1995.4

元散曲论略/张晓军//解放军外国语学院学报 1995.6

散曲审美特征论/张晓军//河北学刊 1995.6

元散曲隐逸主题的再认识/朱万曙//文学遗产 1995.6

略论元人咏史散曲的几种倾向/刘建国//中国韵文学刊 1995.6
散曲和剧曲的比较和欣赏/蒋星煜//河北学刊 1995.6
元人散曲的神韵/黄克//文史知识 1995.12 辑
从历史渊源论元散曲中的渔樵鸥鹭/王熙元//中国学术年刊 16 卷 1995
元散曲杂谈/江巨荣//古代戏曲思想艺术论 1995
论散曲的"当行本色"/张晶//吉林大学学报 1996.1
浅析金元词曲/黄曙光//学术论坛 1996.1
生命之歌:重新评价元散曲的思想价值/杨惠玲//中国韵文学刊 1996.2
对元散曲中隐逸思潮的再认识/虞江芙//江汉大学学报 1996.2
谈元曲兼及"一代之文学"问题/徐子方//江海学刊 1996.7
元少数民族散曲作家隐逸思想探析/虞江芙//理论月刊 1996.7
散曲形制研究/沈惠如//德育学报 12 卷 1996
元代西域散曲家辑述/马建春//西北民族研究 1997.2
散曲谐趣论/李日星//中国韵文学刊 1997.2
元曲的重叠形式及其修辞作用/吴月珍等//海南师范学院学报 1997.2
试论元散曲中的道家审美意蕴/孙虹//艺术百家 1997.2
元代少数民族散曲作家的双子星座/梁扬//广西大学学报 1997.2
论开山创派的任氏散曲学/杨栋//扬州大学学报 1997.3
元曲独特的审美情致/黄卉//中国文学研究 1997.4
贯云石两篇序论内容的蠡测/郝延霖//西北民族学院学报 1997.4
综论元散曲的特性/邓元煊//西南民族学院学报 1997.6
元代散曲、诗词中的女子足球/张生平、陈应仁//体育学报 23 卷 1997
元人散曲中的拟声词/周碧香//台湾中国语文 80 卷 1－3 期 1997
元代艺妓与元散曲/罗斯宁//中山大学学报 1998.1
论元曲在思想性上对传统诗歌的超越/王万俊//西北民族学院学报 1998.1
元代文人的心态与元曲创作/陈松柏//咸宁师专学报 1998.1
《九宫大成》与中国古代词曲音乐/刘崇德//河北大学学报 1998.2
一个虚假的繁荣景象:论元散曲中农村题材的作品/田同旭//山西大学学报 1998.3

元曲雅俗论/刘益国//四川师范大学学报 1998.3
芝庵《唱论》论考/杨栋//河北学刊 1998.5
"大元乐府"考析/叶松林//晋阳学刊 1998.5
元曲女作家初探/张衬//河南社会科学 1999.1
论元代咏史散曲/杨丁西//玉林师专学报 1999.1
浙江元人散曲用韵研究/李惠芬//福建师范大学学报 1999.2
元人散曲文化层面剖析/石麟//广东职技师范学院学报 1999.3
散曲语言对正宗文学语言的偏离/王星琦//南京师范大学学报 1999.3
元人咏"潇湘八景"散曲比较/黄卉//中国文学研究 1999.4
略论元代散曲中的恬退隐逸之作/奚海//青海师专学报 1999.4
元人词曲辑逸/桂栖鹏//浙江师范大学学报 1999.5
21 世纪散曲研究预说/门岿//淮阴师专学报 1999.6
谈元人散曲创作的主题取向/焦亚东//天中学刊 1999.6
元曲的口语化成因及其衰变/陈良昱//青海师范大学学报 2000.1
元人"元曲观"辨/王昊//社会科学战线 2000.1
更深一层探究散曲的艺术美/门岿//中国文学研究 2000.1
元散曲章法技巧及修辞艺术研究述评/赵义山//中国文学研究 2000.1
元散曲发展分期研究述评/赵义山//东南大学学报 2000.2
卢前对近代散曲学的贡献/杨栋//东南大学学报 2000.2
元散曲的时代旋律与元代文人的生命感悟/王建科//陕西师范大学学报 2000.2
中国的散曲/黄丽贞//台湾中国语文 87 卷 1－3 期　2000
论元散曲中屈原评价的文化意义/孟祥荣//荆州师范学院学报 2000.3
元曲作家命运观念探微/陆力//十堰职业技术学院学报 2000.3
元曲研究失落的两部珍贵域外文献/杨栋//山东科技大学学报 2000.4
元人"乐府"二题/张正学//南都学坛　2000.4
元曲价值浅说/隋桂月　张田//黑龙江农垦师专学报 2000.4
从散曲中管窥元代文人的人格精神/李春丽//阴山学刊 2000.4
《挂枝儿》的由来及其成书时间/聂付生//文教资料 2000.5

元曲句法举隅/陈卫兰//浙江经济高等专科学报 2000.6

（二） 作家作品研究类

1. 元好问

浅论元遗山曲/孟繁仁//《元好问研究论文集》 山西人民出版社 1987
元好问的散曲/贺新辉//《元好问诗词研究》 北京中国妇女出版社 1990
从元好问曲作看词、曲的分野与合流/詹杭伦//《中国古典诗歌的晚晖》
论元好问对元散曲的开创之功/田同旭//山西大学学报 1999.2

2. 杜仁杰

释庄家不识勾阑/周贻白//通俗文学 95 期 1948.8.30
一代名士杜善夫/门岿//山东师范大学学报 1988.3
杜仁杰生卒年新考/吴晓铃//河北师范学院学报 1989.2
元初著名曲家杜善夫生平行迹考/孔繁信//东岳论丛 1990.1
略谈杜善夫的文学创作/孔繁信//长沙电力学院学报 1994.2
杜善夫行年考略/宁希元//《中国古典诗歌的晚晖》

3. 卢挚

元代文学家卢疏斋/李修生//北京师范大学学报 1982.6
关于元散曲家卢挚的生平/吕薇芬//中国古典文学论丛 1 辑 1984
卢挚生卒年考辨/张建清//晋阳学刊 1986.5
卢挚及其散曲研究/黄敬钦//逢甲学报 24 卷 1991
《卢疏斋辑存》之辑存/张朝范//贵州文史丛刊 1992.2
元卢疏斋佚作补辑/刘奉文//文献 1992.4 辑
卢挚的出身.生卒年代及其佚作/罗忼烈//《两小山斋杂著》 中国和平出版社 1994

4. 关汉卿

一斋的小令/胡忌//戏剧论丛 1957.3 辑
关于关汉卿的散套/邹啸（赵景深）//光明日报 1958.6.15
关汉卿散曲中的几个问题/隋树森//光明日报 1958.11.9
关马散曲试论/陈志诚//学风 2 卷 1961

对关汉卿《不伏老》散曲评价的质疑/齐森华//光明日报 1965.1.31
关汉卿散曲评析/王忠林//南洋大学学报 6 卷 1972
能这样评价关汉卿吗:读【南吕一枝花】《不伏老》/熊笃//北方论丛 1980.3
关汉卿和他的散曲/罗忼烈//《诗词曲论文集》 广东人民出版社 1982
关汉卿套曲《女校尉蹴鞠》校注/刘秉果//徐州师范学院学报 1983.2
娱人和自娱:关汉卿剧曲和散曲不同之管见/黄克//光明日报 1984.5.29
论关汉卿剧曲与散曲的异同:兼向黄克同志请教/李汉秋//光明日报 1984.12.11
论关汉卿的散曲/王学奇、王静竹//河北师范学院学报 1988.3
书会才人自我表白:关汉卿散曲论略/张云生//关汉卿研究新论 河北教育出版社 1989
对关汉卿散曲与杂剧比较论的异议/熊笃//河北师范学院学报 1990.2
关马散曲及元散曲两大思潮的殊途同归/田守真//河北师范学院学报 1990.2
关汉卿散曲简论/李世琦//河北学刊 1990.6
关汉卿散曲创作新探/汪正章//南开学报 1992.5
关汉卿散曲研究/汪志勇//首届元曲国际研讨会论文集
《九宫大成》所收关汉卿散曲曲谱之探讨/李殿魁//首届元曲国际研讨会论文集
面子疑于放到,骨子弥复认真/刘扬忠//古典文学知识 1995.6
论【中吕普天乐】《崔张十六事》为关汉卿作/索宝祥//中国韵文学刊 1996.2
论关汉卿在散曲发展史中的地位/蒲向明//甘肃社会科学 1996.3
关汉卿散曲中的女性家族初探/岳淑珍//信阳师范学院学报 1998.2
从关汉卿【普天乐】《崔张十六事》说起/徐朔方//文学遗产 1998.2
柳永《传花枝》词与关汉卿【南吕一枝花】《不伏老》套曲之比较/樊凌云//中国文学研究 1998.2
《乐府群珠》中一斋小令是关汉卿所作吗/蔡美彪//文史知识 1998.9
关汉卿、马致远叹世、情爱散曲比较/张进德//河南大学学报 1999.1
关汉卿《不伏老》散套应作于中年/陈绍华//《元曲通融》1999
关汉卿和王实甫两首同题散曲对比研究/赵俊伟//古典文学知识 2000.4

5. 白朴

跋《天籁集》/戴不凡//俗文学(上海)34期 1947.6

愤世嫉俗闲袖手:白朴散曲简论/汪正章//开封大学学报 1960.2

白朴散曲浅析/王忠林//南洋大学学报5期 1971

论白朴的散曲/胡世厚//文学论丛2辑 河南人民出版社 1984

试论元曲语言的艺术个性:白朴词和曲的比较研究/王宜瑷//杭州师范学院学报 1987.4

白朴散曲与词的比较研究/徐凌云// 安庆师范学院学报 1993.4

白朴交游考辨八题/徐凌云//文学遗产 1993.6

白朴交游考辨:兼与徐凌云先生商榷/李修生//文学遗产 1995.6

白朴散曲的艺术风格与历史地位/俞玄穆//社会科学战线 1997.2

6. 马致远

马致远的《天净沙》/萧望卿//国文月刊33期 1945

马致远的《秋思》一套分析/唐圭璋//语文教学 1957.7

马致远的【天净沙】小令和【夜行船】套数/隋树森//语文学习 1957.7

张志和的《渔歌子》和马致远的《秋思》/均地//语文教学通讯 1957.8

马致远的《秋思》和关汉卿的《窦娥冤》/王季思//语文学习 1957.11

马致远和他的散曲/李茂萧//光明日报 1960.11.6

马东篱及其小令/陈真玲//现代文学33卷 1967

王维的空无和马致远的空无/黄敬钦//幼狮文艺47卷2期 1978

并观马致远和艾略特二首小令/颜秀刚//青年文学1卷1期 1978

马致远的《秋思》:文字感性和视境/陈德锦//青年文学1卷2期 1979

一个并不可恨的吝啬人:读马致远的《借马》/尤怀希//语文教研 1980.3

《天净沙·秋思》与《董西厢》/汪如朗//戏文 1982.2

《天净沙·秋思》作者初探/朱勤楚//文学遗产 1983.1

马致远袭用韦元旦句臆说/胡一安//光明日报 1985.1.22

论马致远的散曲/李昌集//扬州师范学院学报 1985.2

从《张玉岩草书》套数探寻马致远作品的张力/黄敬钦//逢甲青年18期 1985

马致远《借马》正解/宋万学//辽宁师范大学学报 1986.5
马致远的《借马》是一篇讽刺奇文/李落//辽宁师范大学学报 1987.2
从马致远的散曲看其思想/徐启明//吉安师专学报 1987.4
元人审美理想的物化:论马致远的散曲/洪柏昭//长沙电力学院学报 1988.3
“人家”与“平沙”/曾永义//国文天地 5 卷 2 期 1989
愤世·避世·审美超越:试论马致远散曲的隐逸主题/杨栋//河北师范学院学报 1990.2
散曲《借马》考/邯郸生//中国俗文学研究 1990.8
试论马致远的杂剧和散曲最集中的一个主题/刘益国//四川师范大学学报 1991.1
马致远散曲意境构成初探/赵伯陶//河北师范学院学报 1991.4
马致远《题西湖》套的曲谱/赖桥本//国文天地 80 卷 1992
《秋思》发微/王富仁//古典文学知识 1994.1
论马致远杂剧散曲中的超我意识/邹小雄//社会科学 1995.10
马致远生平籍贯考/黄卉//文献 1996.3 辑
对【天净沙】《秋思》中意象的结构主义分析/盛兴军//江西教育学院学报 1998.2
简论马致远的《东篱乐府》/周晓曦//湖北师范学院学报 1998.2
对元曲《借马》的再认识/曲振泰//大连工业大学学报 1999.2

7. 冯子振

冯子振的小令:鹦鹉曲/刘靖安//求索 1986.1
冯子振散曲评析/王忠林//《高仲华先生八秩荣庆论文集》高雄师范学院国文系研究所 1988
冯子振年谱/王毅//中国文学研究 1990.1
元代【鹦鹉曲】三题/王毅//麓山文史论丛 1992
再论冯子振:读王毅先生《海粟集辑存》后/孙国斌//中国文学研究 1993.2

8. 贯云石

贯云石散曲评论/周元溧//香港大学文学会年刊 1962—1963
贯云石散曲析评/王忠林//南洋大学学报 7 卷 1973

维吾尔兄弟民族的两位元曲家(贯云石、薛昂夫)/罗忼烈//海洋文艺4卷4期 1977
略谈元代维吾尔族曲家贯云石及其散曲/苗林//民族文学研究1981.6
维族作家贯云石和他的散曲/柴剑虹//文艺研究1982.4
元代维吾尔族文学家贯云石及其作品/星汉//新疆师范大学学报1983.1
贯云石新考/杨镰//新疆大学学报1983.1
贯云石集考实/孙楷第//文学遗产1983.2
维吾尔族散曲家小云石海涯/罗孝行//伊犁师范学院学报1985.1
贯云石散曲论略/匡扶//光明日报1987.2.10
贯云石、薛昂夫散曲之比较研究/洪柏昭//学术研究1987.2
酸甜乐府探究/范长华//台中师范学院学报2卷1988
贯云石散论/马泽//民族文学研究1989.6
酸甜斋散曲论/汪正章//渤海学刊1990.1
贯云石散曲创作分期问题的探讨/郝延霖//民族文学研究1995.2

9. 张养浩

校读云庄乐府/隋树森//俗文学(上海)56期 1948
云庄乐府校勘记/隋树森//俗文学(上海)73期 1948
从元曲四弊说到张养浩的《云庄乐府》/郑骞//文学杂志2卷2期 1957
张养浩及其创作观/黄敬钦//中外文学6卷8期 1978
论张养浩的一组怀古曲/孔繁信//山东师范学院学报1980.3
关于张养浩事迹/孔繁信//文学遗产1981.3
《关于张养浩事迹》的一段引文/王同策//文学遗产1982.4
张养浩和他的散曲/康保成//文学论丛1辑 1983
张养浩谱系、年里、仕迹拾遗/王同策//文学遗产1985.3
张养浩的诗歌与散曲/薛祥生、孔繁信//中国古典文学论丛2辑 1985
从《潼关怀古》看元曲小令的格律特点/甘久生//长春文史1986.3
从《潼关怀古》看张养浩其人其事/黄克//光明日报1986.8.12
评《张养浩作品选》/熊笃//文学遗产1989.6
伤今怀古意难平:读张养浩《骊山怀古》《北邙山怀古》/董乃斌//古典文学

知识 1990.5
张养浩及其作品研究/秦勤//重庆师范学院学报 1990.4
张养浩及其散曲创作/刘益国//四川师范大学学报 1993.1
《云庄乐府》论略/胡金望 李经纶//安庆师范学院学报 1993.1
张养浩的人生观及其两次辞官归隐原因探微/熊笃//河北学刊 1993.3
对《评张养浩作品选》的辨析/孔繁信、薛祥生//山东师范大学学报 1993.3
从张养浩的散曲创作看其人格美/王星琦//南京师范大学学报 1994.1
张养浩轶事四则/朴月//台湾中国语文 76 卷 1 期 1995
张养浩散曲的忧患意识/李文举 杜志敏//河南教育学院学报 1996.4

10. 睢景臣

评介元曲家睢景臣《高祖还乡》套曲/刘永济//长江文艺 1954.6
论睢景臣的《高祖还乡·哨遍》/许政扬//南开大学学报 1955.1
对《评介元曲家睢景臣〈高祖还乡〉套曲》的意见/韩湘子//长江文艺 1955.5
关于《高祖还乡》/许政扬//南开大学学报 1956.1
我对《高祖还乡》的意见/吴紫铨//南开大学学报 1956.1
睢景臣《高祖还乡》笺证/罗锦堂//台湾清华学报 7 卷 1 期 1968
从元曲《高祖还乡》说起/黎文//北京大学学报 1975.1
《高祖还乡》注释/闻众//北京大学学报 1975.1
散曲《高祖还乡》是个坏作品/武英涛//光明日报 1975.3.24
一首新奇的政治讽刺诗/李春祥//开封师范学院学报 1978.2
《高祖还乡》不能否定/耿兆林//天津师范学院学报 1978.3
谈元曲《高祖还乡》—兼批四人帮对它的诬蔑/黄秉泽//安徽师范大学学报 1978.3
《高祖还乡》仍旧是篇好作品/高明阁//辽宁大学学报 1978.4
关于"胡兰"和"曲连"/李葆瑞//中国语文 1979.5
《高祖还乡》是好作品吗/平西//湘潭师专学报 1980.1
《高祖还乡》喜剧谐趣的艺术构成/吴九成//北京师范大学学报 1984.1
《高祖还乡》的喜剧手法/刘宗德//语言文学 1984.1
《高祖还乡》难句例解/黄岳洲//天津师范大学学报 1984.1

对《高祖还乡》评价的一点不同看法/温梁华//下关师专学报 1984.2
略论睢景臣的《高祖还乡》—兼与温梁华同志商榷/马伟//下关师专学报 1984.3
《高祖还乡》注解中几个问题的商榷/宁希元//曲苑1辑 1984
从《高祖还乡》看套数的格律/甘久生//教学研究 1985.1
《高祖还乡》浅析/张成福//云南师范大学学报 1985.1
《高祖还乡》难句我见/隋文昭//天津师范大学学报 1985.1
睢景臣为什么会写《高祖还乡》/陈玉麟//南通师专学报 1985.4
元曲珍品—《高祖还乡》/李良华//文科月刊 1985.6
说睢景臣《高祖还乡》/冯文楼//兰州社会科学 1985.6
再论散曲《高祖还乡》/赵希真//锦州师范学院学报 1987.4
谈散曲《高祖还乡》的思想倾向/赵希真//语文学习与研究 1987.9
睢景臣散曲评析/王忠林//木铎12卷 1988
《高祖还乡》异议/争鸣//荆门大学学报 1988.4
阿Q精神与《高祖还乡》的创作意识/庄培厚//长春师范学院学报 1989.3
《高祖还乡》主题新探/刘树清//广西师范学院学报 1989.4
睢景臣论/宁宗一//南开学报 1996.3
睢景臣《高祖还乡》新解/张志江//文史知识 1996.5
谈睢景臣的《高祖还乡》/陆友梅//阜阳师范学院学报 2000.3
睢景臣《般涉调哨遍·高祖还乡》新解/卢乐//齐齐哈尔大学学报 2000.6

11. 乔吉

乔吉与李楚仪/赵景深//青年界4卷4期 1933
小山梦符乐府浅论/曾景靖//东方20卷 1970
苍天负我我负苍天:评乔吉的叹世曲/门岿//浙江师范大学学报 1987.4
乔吉的万顷玻璃世界/黄敬钦//兴大中文学报3卷 1990
乔吉散曲与柳永词之比较研究/钟林斌//社会科学辑刊 1995.2

12. 刘致

关于文学研究所编《中国文学史》中散曲方面的一个问题/高文//光明日报 1963.2.10

关于刘时中的《上高监司》/李修生//北京师范大学学报 1963.3
读散曲《上高监司》/范宁//光明日报 1978.11.14
谈《上高监司》中段落颠倒/吴章采//教学研究 1981.1
元曲家刘时中待制及其作品考/门岿//津门文学论丛 1984.1
刘时中生卒时间笺证/孟繁仁//山西大学学报 1984.增刊
元散曲家刘时中的生平仕历/孟繁仁//晋阳学刊 1984.2
论元散曲家的两个刘时中/孔繁信//学习与探索 1985.1
谈元散曲家刘时中的两个问题/门岿//晋阳学刊 1985.2
刘时中待制与刘时中州判考/门岿//山东师范大学学报 1985.6
散曲家刘时中有关问题澄疑/孟繁仁//晋阳学刊 1985.6
《上高监司》的写作年代/银河//社会科学战线 1986.2
关于《上高监司》套曲几个问题的商榷/孔繁信//文学遗产 1986.4
从刘时中《上高监司 》套曲探索元代的社会与经济/黄敬钦//逢甲学报 19卷 1986
刘时中《小山乐府跋》探考/孟繁仁//晋阳学刊 1987.3
刘时中的套曲《正宫端正好·上高监司》之一/孔宪富//锦州师范学院学报 1987.4
《上高监司》作者刘时中之谜/黄均//湖南师范大学学报 1988.3
元曲散套中的珍品《上高监司》套/范长华//国文天地 4卷 9 1989
元曲家刘时中研究中的问题/刘知见//重庆师范学院学报 1989.4
《上高监司》的作者究竟为谁/侯光复//文史知识 1992.4
"前任绣衣郎"和"相门出相"释/孔繁信//文史知识 1994.10

13. 薛昂夫

维吾尔兄弟民族的两位元曲家/罗忼烈//海洋文艺 4卷 4-5期 1977
谈元代散曲家薛昂夫的作品风格/栾睿//新疆师范大学学报 1984.1
试论马九皋及其创作/试骏//宁夏大学学报 1985.1
维吾尔族元曲家薛昂夫/邓绍基//新疆文艺 1985.6
薛昂夫生平和创作/石晓奇//新疆大学学报 1986.2
薛昂夫散曲的维吾尔族特点/胥惠民//西部学坛 1987.1

论少数民族散曲家薛昂夫/杨珍妮//暨南学报 1989.3
薛昂夫行年考略/宁希元//西北第二民族学院学报 1990.2
薛昂夫新证/杨镰//文学遗产 1991.3
论元代维吾尔族曲家薛昂夫/门岿//中央民族学院学报 1991.5
薛昂夫卒年及终老西湖说考辨/陈定謇//杭州研究 1993.5
马昂夫的《朝天曲》与元代戏剧/孟繁仁//晋阳学刊 1994.1
薛昂夫杭州之任及至正间仕宦再考/陈定謇//元曲通融
薛昂夫杂考:兼评《元曲家薛昂夫》中的几个问题/陈定謇//元曲通融
14. 张可久
校读小山散曲杂记/隋树森//俗文学(北平)52期　1948
张小山北曲联乐府书名臆解/隋树森//俗文学(上海)77期　1948
论散曲专家张可久/罗锦堂//新亚生活3卷9期　1960
略谈张可久的散曲/曹济平//江海学刊 1961.12
对散曲家张可久的评价/江文//光明日报 1961.12.31
张可久散曲试论/植柏荣//学风3期　1962
元散曲家张可久/罗忼烈//海洋文艺4卷6-7期　1977
谈元散曲大家张小山/门岿//津门文学论丛 1984.3
元代浙江曲家张可久生卒年考证/张建清//兰州社会科学 1984.6
张可久散曲简论/吕薇芬//文学评论 1985.2
关于天一阁旧藏《小山乐府》/杨镰//文史25辑 1985
张可久生平事迹考略/宁希元//中华戏曲 1988.3辑
漫话元代张可久的茶曲/马舒//农业考古 1991.4
张小山身世与行旅考/胡正武//台州师专学报 1993.1—3
论张可久在散曲史上的地位/黄卉//收入《缀玉二集》北京大学出版社 1994
张可久行年汇考/杨镰//文学遗产 1995.4
《张可久集校注》订补/张如安//古籍整理研究学刊 1998.2
试探张可久散曲的道教色彩/范长华//中正大学中文学术年刊2期　1999
15. 冯惟敏
明散曲作家冯惟敏年表/梁乙真//青年界8卷1期　1935

冯惟敏及其著述/郑骞//燕京学报 28 卷 1940
从冯惟敏说到散曲将来/郑骞//青年文化 1 卷 1 期 1945
论冯惟敏的散套《骷髅诉冤》/韩伟//文苑纵横谈 3 辑 1982
冯惟敏及其散曲简论/韩伟//文学评论丛刊 22 辑 1984
冯惟敏散曲的艺术成就/韩伟//文史哲 1985.2
冯惟敏《海浮山堂词稿》的内容与风格/朱自力//中华学苑 36 辑 1988
明曲家冯惟敏生平事迹考述/韩伟//烟台师范学院学报 1994.2
冯惟敏生平五事考述/冯昌荣//昌潍师专学报 1995.2
散曲家冯惟敏的家世与生平/钟林斌//辽宁大学学报 1995.4
论冯惟敏对散曲题材的拓展与开掘/郑树平//昌潍师专学报 1998.3
冯惟敏散曲风格论/郑树平//齐鲁学刊 1998.4
冯惟敏散曲题材论/郑树平//山东师范大学学报 1998(增刊)

16. 王磐

王磐的【朝天子】二首/隋树森//语文学习 1957.2
元明散曲二首浅说/吴祈仁//宁夏大学学报 1984.1
王磐的生卒年、家世和交游/丰家骅//文献 1990.2
王磐散曲散论/李简//元曲通融 1999

17. 其他

读曲札记(刘秉忠)/陈毓罴//光明日报 1954.5.10
和尚、太保、诗人/门岿//人物 1986.4
王和卿及其幽默作品/吴晓铃//俗文学(北平)56 卷 1948.7.25
王和卿及其打油曲/罗忼烈//《诗词曲论文集》 花城出版社 1982
胡紫山考/冬子//中华文史论丛 1983.3
胡祗遹卒年和王恽生年考/丰家骅//文学遗产 1995.2
元代回族曲家:诗人不忽木/白崇人//宁夏社会科学 1984.2
天津的元曲家鲜于枢/门岿//文学探索 1985.1
王恽不是曲论家/舒宜//文学遗产 1989.6
元散曲家陈草庵、鲜于必仁考略/赵义山//文学遗产 1993.3
关于《鲜于必仁生活时代考》的一点补正/陈定謇//文学遗产 1995.4

奥敦周卿家世生平考略/宁希元//《散曲研究与教学》
元曲家奥敦周卿事迹考补/桂栖鹏//晋阳学刊 1995.3
元西域曲家阿里耀卿父子/刘铭恕//中国文化研究汇刊8辑 1948
邓玉宾名号、著述小考/宁希元//河北师范学院学报 1994.3
谈蒙古族元曲作家阿鲁威及其散曲/杨象良、赵中忱//内蒙古社会科学 1992.1
曾瑞散曲风格探析/黄敬钦//逢甲中文学报3卷 1995
王约及其散曲/宁恢//甘肃社会科学 1996.3
徐再思散曲评析/王忠林//南洋大学学报8-9卷 1974-1975
徐再思散曲探析/黄敬钦//逢甲青年11卷 1985
杨朝英在散曲上的贡献/刘知渐//重庆日报 1961.6.2
论蒙古族散曲家李罗和他的《辞官》曲/孟进后//语文学刊 1997.3
试论曹德和他的【长门柳】/门岿//中国文学研究 1988.4
元代杰出的音韵学家和散曲家:周德清/李学通//争鸣 1988.6
略论钟嗣成在《录鬼薄》中的吊词/浦汉明//《散曲研究与教学》
黑刘五体(刘庭信曲体)/卢前//越风11卷 1936
论杨维桢的散曲理论与实践/黄仁生//北京师范大学学报 1992.4期增刊
新发现杨维桢散曲二十八首/黄仁生//文献 1993.1辑
元末曲家赛景初世考/孙楷第//经世日报 1946.11.20.
试探汤菊庄散曲内容与手法的特色/范长华//中师语文7期 1997
汤菊庄散曲探究/范长华//国立中正大学学报9卷1期 1998
元代无名氏小令析探/范长华//中国古典文学研究3期 2000
无名氏的《醉太平》/雷子震//人民日报 1956.8.30
彭泽和他的散曲/焦文彬 陇苗//1983.6
散曲家王田非山阴知县王田/金宁芬//文学遗产 1992.6
论唐伯虎杂曲/赵景深//国文月刊81卷 1949
记女曲家黄娥徐媛/冯沅君//《古剧说汇》 商务印书馆 1947
黄秀眉和她的散曲/梁容若//纯文学7卷1期 1970
施耐庵遗曲《秋江送别》三读/刘冬//江海学刊 1983.2

民间传抄为施耐庵的一套散曲/赵振宜、黄叔成//曲苑1辑　1984
新都杨氏曲论/卢前//文史杂志3卷5-6期　1944
论杨升庵的散曲/刘益国//四川师范大学学报1996.2
论王骥德的散曲理论/黄强//文学研究1辑1984
沈自晋与沈自徽/王忠林//南洋大学学报8-9卷　1974-1975
明末曲家沈自晋/赵景深//文艺春秋2卷5期　1946
沈自晋散曲/翁晓芹//扬州师范学院学报1991.2
归庄《万古愁》中的龙吟怨/鲁国尧//光明日报1959.5.31
归庄与《万古愁》/蒋励材//中华文化复兴月刊14卷2期　1981
记洪升佚曲一套/枚坤//中华文史论丛1979.1辑
回溪道情探究/范长华//台中师范学院学报4卷1990
记女曲家吴藻/冯沅君//《古剧说汇》　北京作家出版社1956
吴梅的【羽调·四季花】/郑骞//现代文学41卷1970
感红室曲存/许建中、杨栋辑考//　扬州师范学院学报1994.3
"嗓淡行院"考/刘晓明//文献1999.4辑
梁辰鱼散曲论/黎国韬//中国韵文学刊2000.2辑
明代山右散曲四家考论/王宁//山西大学师范学院学报2000.4

(三)　附录:英文与日文著述

散曲的技巧与形象化/韦恩·施莱普(施文林)//麦迪逊威斯康辛大学出版社1970
张可久:元代散曲诗人/吴黄顺生//西雅图华盛顿大学出版社1973
元代北曲之结构与曲律及金元戏曲北词谱/戴尔·R·约翰逊(章道犁)、安阿博//密执安大学出版社1980
贯云石/理查德·J·林恩(林理彰)//波士顿特怀恩出版社1983
上都乐府/詹姆斯·I·克伦普(柯迂儒)//密执安大学出版社1983
元朝诗汇/库尔特·W·拉德克(黎德玑)//澳大利亚国立大学出版社1984
上都乐府续集/詹姆斯·I·克伦普(柯润璞)//密执安大学出版社1993
小云石海涯(1286-1324)/杨宗瀚//华裔学志1944.9

中蒙唱词的融合/阿瑟·韦理//东方与非洲研究院学刊20卷 1957
中国西部地区的元曲作家/傅路特//译丛7卷 1962
元杂剧与小令中的歌词排列形式/休·M·斯廷森//清华学报1965.6
元代的诗和曲/胡品清//自由中国评论1968.7
马致远小令中平行结构的一些探索/刘君若//清华学报7卷2期 1968
元散曲/杨富森等//中国文化11卷1期 1970
元代批评家对散曲的一些看法/理查德·J·林恩//东西方文学16卷3期 1972
元人小令对近体诗诗体的影响/库尔特·W·拉德克//远东史论文集(9) 1972
马致远的散曲/西尔温·S·S·福//淡江评论6卷1期 1975
词与曲:24个例子/叶维廉//淡江评论6卷1期 1975
中国韵文化的发展:诗词曲类型研究/库尔特·W·拉德克//远东23卷 1976
诗人与诗:贯云石/理查德·J·林恩//远东史论文集(9) 1978
散曲的翻译/柯迁儒//淡江评论(春夏合刊) 1978
元曲散套的韵律/埃里纳·克朗//淡江评论9卷4期 1979
元散曲中的佳句/埃里纳·克朗//中国文学:论文与评论2卷2期 1980
元杂剧与元散曲/吕薇芬//中国文学1980.5
元代散曲历史研究/詹姆斯·I·克伦普//中国文学4卷2期 1982
蒙古时期的中国散曲/布鲁斯·E·卡彭特//帝国大学纪要22-23卷 1985-1986
散曲中的爱情婚恋题材/詹姆斯·I·克伦普//亚洲文化季刊16卷2期 1988
上都雪景:冯子振及其散曲/詹姆斯·I·克伦普//亚洲文化季刊18卷1期 1990
《盛世新声》与重刊增益《词林摘艳》/入矢义高//东方学报第12册 1951
刘致作《上高监司》札记/田中谦二//中国语学研究会会报19卷 1953
刘致作散曲《上高监司》考/田中谦二//东洋史研究13卷4期 1954,续考载东方学报31卷 1961
永乐佛曲/泽田瑞穗//迹见学园国语科纪要四(昭和30年) 1955

读曲札记:香消酒醒词/水原渭江//京都女高研究纪要教育研究资料 4 辑 1959

散曲序说(上下)/田森襄//汉文教室 40-41 卷 1959

贯酸斋考/田森襄//琦玉大学纪要 10 辑 1962

薛昂夫传略/田森襄(孙歌译)//东京支那学报 9 卷 1963 载杨镰等著《元曲家薛昂夫》

散曲《高祖还乡》考/田中谦二//吉川博士退休纪念中国文学论集 1967

杜善夫作《庄家不识构阑》译注/小川阳一//集刊东注学 18 卷 1967

元代散曲研究/田中谦二//东方学报 40 期 1969

从南曲【傍妆台】看戏剧作家李开先的文学观/阿部泰记//中国文学论集 5 卷 1976

金末的士风与元曲/高桥文治//中国文学报 34 期 1982

白朴散曲在元曲形成过程中的地位/白梅广纪//九州大学中国文学会中国文艺座谈会第 105 回 1987

元代士人对"乐府"的态度/田森襄//日本中国学会报 14 辑 1987

元杂剧、散曲所见胡语考/寺村政男//中国文学研究 3 卷 1987

狩猎的乐趣:元代散曲和围猎/高桥文治//东洋文化学科年报 6 卷 1991

元散曲与《会真记》/高桥文治//东洋文化学科年报 7 卷 1992

元曲预兆语汇考/金丸邦三//中国俗文学研究 1993.11

本目录参考文献

元曲研究论文要目/袁世硕//《元曲百科辞典》附录六 山东教育出版社 1989

元代散曲研究论著目录/何贵初//《书目季刊》23 卷 3 期 1989

元曲研究资料索引/张月中主编//河北大学出版社 1992

四十年来元散曲研究论文索引/赵义山//四川师范学院学报 1992.5

元明清散曲论著索引/何贵初编辑//香港玉京书会 1995

20 世纪元散曲研究论文索引/赵义山编//斜出斋曲论前集附录 四川人民出版社 1999

[General Information]

书名=词曲研究

作者=王小盾，杨栋编

页数=592

ss号=11627872

出版社=湖北教育出版社

封面
书名
版权
前言
目录
导言＆王小盾　杨栋
人间词话＆王国维
词选序＆胡适
论宋词的派别及其分类＆胡云翼
南宋词之音谱拍眼考＆任二北
两宋词风转变论＆龙榆生
惜阴堂汇刻明词记略＆赵尊岳
论词＆缪钺
论寄托＆詹安泰
唐宋词字声之演变＆夏承焘
历代词学研究述略＆唐圭璋
苏轼豪放词派的涵义和评价问题＆王水照
敦煌曲在词学研究上之价值＆林玫仪
迦陵随笔（两则）＆叶嘉莹
唐代酒令与词＆王昆吾
高丽唐乐与北宋词曲＆吴熊和
词调三类：令、破、慢——释“均（韵断）”＆洛地
元人的曲子＆胡适
散曲之研究（节选四节）＆任二北
论曲绝句＆卢前
与罗忼烈教授论元曲书——如何评价元散曲＆王季思　　罗忼烈
元曲家二十人资料点滴＆门岿
北曲小令与词的分野＆隋树森
《全元散曲》曲牌订补＆徐沁君
试论元人山水散曲之意境与元代文人之审美趣尚＆赵义山
清代散曲研究中的若干问题＆谢伯阳
邓玉宾名号、著述小考＆宁希元
论散曲学与散曲学史＆杨栋
元代无名氏小令主题析探——以《全元散曲》为范围＆范长华
２０世纪词曲研究论著目录索引